

प्रकाशक

ओम्प्रकाश बेरी

हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय

पो० बाक्स नं० ७०

ज्ञानवापी, वाराणसी ।

प्रथमावृत्ति ११००

नवम्बर १९५६

मूल्य नौ रुपये

मुद्रक—

बालकृष्ण शास्त्री;

ज्योतिष प्रकाश प्रेस,

विश्वेश्वरगंज, वाराणसी । ६८४

अनुक्रमणिका :-

पृ० स०

१—आमुख	..	१-७
२—छायावादी काव्य की मतवैज्ञानिक पृष्ठभूमि	..	८-२५
३—छायावादी काव्य-धारा के सांस्कृतिक तत्त्व	..	२६-८२
४—‘छाया’-युगीन काव्य में बौद्ध प्रभाव	...	८३-९६
५—‘छाया’-युगीन काव्य में प्रकृति	..	९७-१६२
६—‘छाया’-युगीन यथार्थ और आदर्श	...	१६३-१७६
७—छायावादी काव्य में सादृश्य-योजना	...	१७७-२२२
८—‘छाया’-युगीन प्रतीक	...	२२३-२४५
९—छायावादी काव्य में कथा-रूप	...	२४६-३०८
१०—छायावादी काव्य के ‘लोक’-स्पर्श	...	३०९-३२३
११—वृहत्तर छायावाद	...	३२४-३४०
१२—छायावाद और स्वच्छन्दतावाद ✓	...	३४१-३६७
१३—सहायक ग्रन्थ-सूची	...	३६९-३७०



समर्पण

जलते प्रश्नों की ज्वाला से भाग्य-वद्ध,

उत्तर-प्रदेश के शिक्षा-मंत्री,

माननीय

श्री हरगोविन्द सिंह जी को

सादर समर्पित,

जिन्होंने अपने मनस्वी प्रयासों से सस्ती लोक-प्रियता

की चिन्ता न कर, शिक्षा और हिन्दी-क्षेत्र की

अनेक जटिल समस्याओं को अव्यवसाय,

साहस एवं दुर्दम्यता के साथ, एक

व्यवस्थित समाधान दिया !

—क्षेम

कुछ स्थापना-सूत्र—

छायावाद मरा नहीं, वैसे ही जैसे साहित्य का कोई सत्प्रयास नहीं मरता । जैसे फूल फल, और फल बीज तथा बीज नये पौधों में विकसित होता है, वैसे ही छायावाद जीवन को बल देनेवाली अनेक उप-धाराओं में फैल गया है ।

×

×

×

छायावाद स्वयं अपने में निरपेक्ष कोई दार्शनिक मान्यता नहीं, वह एक व्यापक मानव-वादी साहित्यिक चेतना है जो जीवन-जगत् की जड़ता के विरुद्ध व्यक्ति-स्वाधीनता, आत्म-निष्ठता एवं भाव-वादिता के मूल्यों की प्रतिष्ठापना करती है । वह 'वाद' नहीं एक जीवन-दृष्टि है । वह कुछ निश्चित व्यक्तिगत एवं सामाजिक यथार्थों की मान्यता का प्रश्न है ।

×

×

×

छाया-युगीन काव्य मर्यादाओं (मूल्यों) के सघर्ष-काल की उद्भूति है । वह नवीन मर्यादाओं के प्रति सचेत है । 'छाया'-काव्य इसलिए एक विद्रोह है कि उसमें पुरातन रूढ़ियों के प्रति तीव्र विरोध और प्रतिक्रिया है, किन्तु वह एक सांस्कृतिक सृजन भी है जिसने प्राचीन और नवीन को मानव-मूल्यों की तुला पर तौलकर, ग्राह्य तत्त्वों का एक भाव-प्रेरक सश्लेषण प्रस्तुत किया है ।

×

×

×

छायावाद की 'छाया' आत्मा, परमात्मा या प्रकृति की छाया नहीं, वस्तु पर अन्तरीण अनुभूतियों की छाया है । छायावादी कवि बड़ा भावुक और अपने बन्धनों में अत्यन्त कल्पना-शील है । वह वस्तुओं को बाह्य-स्थूल रूप-रेखा की तुलना में अपनी अनुभूतियों को अधिक सत्य और विश्वसनीय मानता है । यही अनुभूति जब विषय-वस्तु के भीतर से बाहर छलकती भासित होती है, तो उस प्रोद्भास को ही 'प्रसाद' जो ने अपनी 'छाया' माना है । सभी छायावादी कवियों एवं सच्चे पारखियों ने घूम-फिर कर, कवि की इसी स्वानुभूति या आत्म-निष्ठता को इसकी प्रमुख विशेषता मानी है ।

×

×

×

'छायावाद' शब्द अब स्वयं-समर्थ एक पारिभाषिक बन गया है, और किसी भी एक जड़ दार्शनिक मान्यता से परे, अब यह उन सब विशेषताओं का संकेतक बन गया है जो इसके प्रमुख धर्मों के रूप में परिलक्षित होती हैं । नवीन परिस्थितियों में बढ़ते हुए जीवन के पर्यालोक (परस्पेक्टिव) में, छायावाद ने जीवन के मानव मूल्यों और साहित्य की जड़ प्रणालियों का पुनर्मूल्यांकन किया । इसने जीवन और साहित्य में नये सौन्दर्य-द्वार खोले हैं ।

आमुख

छायावादी काव्य के व्याख्या-विवेचन को लेकर 'छायावाद के गौरव-चिह्न', समीक्षा के क्षेत्र में मेरा द्वितीय प्रयास है। 'छायावाद की काव्य-साधना' नामक प्रथम प्रयास में मैंने छायावादी काव्य के प्रमुख एवं मोटे-मोटे पक्षों को लेकर विचार किया था। छायावाद पर पुस्तक-रूप में कदाचित् वह मेरा द्वितीय प्रयास था। श्री जम्भू नाथ सिंह का 'छायावाद युग' ग्रंथ इस प्रकार का प्रथम प्रयास है। उसमें विद्वान् समीक्षक ने समाजवादी आलोचना-पद्धति पर इस काव्य का गम्भीर विश्लेषणात्मक परीक्षण प्रस्तुत किया है। प्रथम प्रयास होने के नाते ही उन्हें इस काव्य की पृष्ठभूमि में जाकर सामाजिक, राजनीतिक एवं आर्थिक परिमार्गों को विस्तार से उद्घाटित करना पड़ा और इन्हीं कारण उभ, नींव से चलने वाले प्रयास में इस काव्य के सश्लेषणात्मक मूल्यांकन को उतना विस्तार न मिल सका; एक ही ग्रंथ में सब सम्भव भी न था। 'छायावाद की काव्य-साधना' में मैंने विश्लेषणात्मक परीक्षण की अपेक्षा सश्लेषणात्मक आस्वादन को आगे रखा। मैं काव्य की सश्लेषणात्मक प्रक्रिया को महत्त्व देने वाला हूँ और इसीलिए उसे परिस्थितियों का प्रेरणा ही मानता हूँ; प्रतिकृति या प्रतिछाया मात्र नहीं। कवि की कल्पना प्राप्त-सामग्रियों को नवीन रूप देती है और कवि की भावना उसे नयी शक्ति; इसी से काव्य-प्रक्रिया में दया हुआ वस्तु-रूप वस्तु के पार्थिव रूप से अनेक बातों में विशिष्ट और परिमार्जित होता है। समीक्षा वैज्ञानिक विश्लेषण से आगे सश्लेषणात्मक आस्वादन और सौन्दर्य का आकलन भी है। 'छायावाद की काव्य-साधना' में मैंने छायावादी काव्य के साहित्यिक मूल्यांकन के प्रयास को ही प्रमुख बनाया है; क्योंकि समाज या व्यक्ति साहित्य नहीं है, काव्य न अभिव्यक्त समाज या व्यक्ति साहित्य बनता है। मेरी बात और स्पष्ट हो जाय, यदि मैं कहूँ कि जेने किति, जल, पावक, गगन और समीर अलग-अलग शरीर नहीं हैं, बल्कि एक विशेष रूप में इनका सश्लेषण शरीर है। जेने आग, पानी, वायु आदि का अलग-अलग विश्लेषण शरीर-सौन्दर्य की सच्ची व्याख्या और उनकी सच्ची उपलब्धि नहीं है, बल्कि ही काव्य में गूड़ीत सामग्रियों का निरपेक्ष विश्लेषण काव्य-समीक्षण का वास्तविक दाय्य नहीं। समीक्षण और काव्य-सौन्दर्य की उपलब्धि, काव्य में अभिव्यक्त जीवन की व्याख्या में ही सम्भव है। इसी मान्यता पर मैंने काव्य में प्राप्त उत्पादनों तक ही अपने को सीमित रखा है।

प्रस्तुत ग्रंथ में मैंने काव्य-रूप के परिवेश और परिसर को भी समझने का प्रयास किया है। छायावादी काव्य के सांस्कृतिक पक्ष, लोक-पृष्ठभूमि, बौद्धिक प्रभाव, मानसिक पृष्ठभूमि आदि से सम्बद्ध अध्याय इसी दिशा के प्रयास हैं। इसका प्रकृति-वर्णन की शैलियों से सम्बद्ध अध्याय 'काव्य साधना' के लिए ही लिखा गया था, पुस्तक-विस्तार के भय से वह उसमें न जा सका। उपादानों के विवेचन में मैंने उस 'छाया युगीन' मूल चेतना का सदैव ध्यान रखा है जिसने इस युग की चिन्तना को प्रभावित किया है और जो इस युग के काव्यरूप के ढलाव में भी प्रतिफलित होती रही है। प्रजातांत्रिक युग के इन मानवीय जीवन-मूल्यों (मर्यादाओं) को भुलाकर, इस काव्य की व्याख्या और उसके सौन्दर्य का भावन करना बड़ा कठिन होगा। जीवन में काव्य की महत्ता और उपयोगिता निरन्तर बनी रहेगी, पर जीवन-मर्यादाओं के परिवर्तन के साथ-साथ काव्य-‘वस्तु’ और काव्य-‘रूप’ का परिवर्तन-विवर्धन भी अनिवार्य है। मेरा अपना विश्वास है कि छायावादी काव्य की वे समस्त विशेषताएँ जो पूर्व-कालीन काव्य से भिन्न और नई लगती हैं, इसी परिवर्तन के फल-स्वरूप अवतरित हुई हैं। प्रजातांत्रिक मूल्य-व्यवस्था में व्यक्ति-स्वातंत्र्य की मान्यता के कारण काव्य के ‘साधारणीकरण’ के बाह्य रूप में परिवर्तन आया है। काव्य में व्यक्तित्व-प्रतिष्ठा, स्वानुभूति-निरूपण की प्रवृत्ति, अभिव्यक्ति में प्रतीकात्मकता आदि की विशेष रुचियों के मूल में ये प्रजातांत्रिक मूल्य भी क्रियमाण हैं। इस युग के कवि ने ‘विशेष’ के साधारणीकरण की अपेक्षा ‘साधारण’ के विशेषीकरण का प्रयास किया है और इस विशेषीकृत वस्तु-द्रव्य (अनुभूति) को मूर्तीकरण, लाक्षणिक चित्रात्मकता, नादार्थ-व्यञ्जना, विशेषण-विपर्यय, विरोध प्रियता एवं मानसीकरण द्वारा रूपायित कर पाठक-ग्राह्य बनाने का पथ पकड़ा है। इन कवियों की प्रवृत्ति, परंपरागत प्रणाली पर रसपरिपाक न उपस्थित कर प्रायः भावान्तरण की ओर होती है। अपनी अनुभूतियों को वे दूसरों में भी प्रस्थापित करना चाहते हैं, उन्हें काव्य-प्रक्रिया में उदात्त बनाकर रस-विभोर करने की चेष्टा से वस्तु एवं अनुभूति की काट-छाँट में इनकी रूचि नहीं रमती।

मैं छायावादी काव्य को, बदलती हुई मानव-मर्यादाओं के काल में लिखित, स्वच्छन्दतावादी काव्य-पद्धति का भारतीय परिसर में विकसित विशिष्ट रूप मानता हूँ, अतएव अंगरेजी के ‘रोमानो-पुनर्जागरण-युग’ की प्रवृत्तियों और उनके विकास-इतिहास को भी दिग्दर्शित करने का प्रयास किया है। मैं स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा की भोंति ही छायावादी काव्य-धारा को भी एक काव्य प्रचलन मात्र नहीं मानता, मैं उसे एक विशिष्ट सामाजिक परिस्थिति,

तत्संभूत मानसिक स्थिति एवं जीवन को सुन्दरतर बनाने की वाछा-याचा का परिणाम मानता हूँ। इसी से मैं इस मत का विरोधी हूँ कि छायावाद एक अवाञ्छनीय अनुकृति, विदेशी जूटन और नवीनता की छिछली वृत्ति से परिप्रेरित स्थूल ऐन्द्रियता अथवा उत्तरदायित्व से पलायन करने वाली व्यक्ति-चेतना का परिणाम है। छायावाद हिन्दी-काव्य-धारा की एक ऐतिहासिक आवश्यकता है मानव-जीवन की मर्यादाओं के विघटन में नये संतुलन के ढूँढ़ने का जीवन-कामी प्रयास है। इसमें अतीत के परीक्षित मानव-मूल्यों के साथ वर्तमान की नवीन मर्यादाओं के सामंजस्य की प्रवृत्ति भी परिलक्षित है। मेरी स्थापना है कि यह काव्य घाग विद्रोह ही नहीं, सर्जना की ओर भी सचेत है।

‘छायावाद’ पहले, विरोधियों द्वारा विदेशी अनुकृति एवं अस्पष्टता के भाव की ओर व्यंग्य करने के लिए प्रचलित किया गया शब्द है। कुछ लोगों का कहना है कि छायावाद नाम ‘प्रसाद’ की ‘छाया’ नामक कहानी-मग्नह की कहानियों को दृष्टि में रखकर लिखा गया है। स्वर्गीय अवध उपाध्याय ने सम्भवतः सबसे पहले ‘फैंटस्मेटा’ शब्द की बात उठाई थी, जिसे आचार्य ‘शुक्ल’ जी ने भी अपने ‘इतिहास’ में दुहराया है। आगे आचार्य ‘शुक्ल’ जी ने छायावाद की परिभाषा करते हुए अपने इतिहास में जब यह कहा कि ‘छाया-वाद का सामान्यतः अर्थ हुआ प्रस्तुत के स्थान पर उमकी व्यञ्जना करने वाली छाया के रूप में अप्रस्तुत का कथन’, तो उनका मन्तव्य भी छायावाद को शैली-मात्र मानने से था जिसमें कवि जान-बूझ कर वैचित्र्य के नाते अपनी बात प्रत्यक्ष रीति से नहीं कहता। छायावादी कवि अपनी सर्जना में व्यस्त थे, इधर यह शब्द एक पारिभाषिक के रूप में सर्व-प्रचलित हो चला। छायावादी कवियों एवं इसके समर्थक नये आलोचकों ने इस नाम का खण्डन न कर इसे ही ग्रहण कर लिया और इसकी विशेषताओं द्वारा इस नाम को चरितार्थ करने को प्रस्तुत हो गये। ‘प्रसाद’ ‘पन्त’, ‘निगला’ एवं ‘महादेवी’ ने इस नाम को स्वीकार किया और अपने-अपने ढंग में वे इसे अर्थवत्ता देने के लिए सचेष्ट हो गये। ‘प्रसाद’ जी ने अपने ‘वार्थवाद और छायावाद’ लेख में ‘छाया’ से अर्थ उम अनुभूति दीप्ति का लिया जो अपने रूप में वैसे ही झलकती रहती है जैसे माता के भीतर में उमका पानी। इन्होंने ध्वनि-वादियों के ‘प्रतीयमान’ अर्थ और कुन्तक की प्रिन्सिपल का सम स्थानीय भी माना। इन्होंने उन्होंने अन्वय उमा निरुद्ध में ‘आन्तरिक स्वर्ग से पुलकित’ भाव और ‘रम्य-गयान-रम्यता वक्रता’ एवं कुन्तक के शब्दों में ‘उज्ज्वल छायातिथय रमणीयता’ कहकर बोध कराना चाहा है। ‘पन्त’ जी ने इस छाया को नवीन

चेतना, सूक्ष्म अनुभूति और नवीन सत्तों का प्रतीक माना है और नवीन कवियों को इसी 'छाया-वन' का किशोर-विहग। 'निराला' जी ने वस्तु के पार्थिव अस्तित्व के पीछे छिपे आध्यात्मिक संकेतों को छाया का समानार्थी बताया। 'महादेवी' जी ने 'घटाकाश' के उदाहरण द्वारा 'छाया' को मानव की सीमित सत्ता में व्याप्त असीम सत्ता की स्थिति की अनुभूति का प्रतीक माना; इसीलिए स्वच्छन्द छन्द में चित्रित मानव-अनुभूतियों को छायावाद पुकारने में उन्हें कोई अनौचित्य नहीं लगा। 'प्रसाद' जी ने बाह्य वर्णन से भिन्न, वेदना के आधार पर स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति को छायावाद पुकारा जाते देखा। प्रतिविम्बवादी डा० सत्य प्रकाश तथा वस्तुओं में आत्मा की छाया के अनुभव को छायावाद माननेवाले समीक्षकों का यह 'प्रतिविम्ब' अथवा 'छाया' धुमा-फिरा कर 'स्वानुभूति' और 'आत्म निष्ठता' से भिन्न इतर कुछ नहीं है। वस्तु के स्थान पर कवि की स्वानुभूति अथवा वस्तु के बाह्य सौन्दर्य के स्थान पर उसके आन्तरिक सौन्दर्य के चित्रण में भी तत्त्वतः कोई भेद नहीं। यह भेद केवल द्रष्टा और वस्तु की दृष्टि से नाम-भेद है। वस्तु-पक्ष में जो अन्तःसौन्दर्य है, द्रष्टा पक्ष में वही स्वानुभूति है। किसी वस्तु के बाह्य सौन्दर्य से आगे बढ़कर उसके आन्तरिक सौन्दर्य का निरूपण उस वस्तु के प्रति जगी कवि की निजी कल्पना भावना के अतिरिक्त और क्या है? वस्तु-वर्णन में वस्तु निष्ठता की अपेक्षा कवि की आत्म-निष्ठता छायावाद का प्राण और 'छाया' शब्द की वास्तविक व्याख्या है।

यह निश्चित है कि 'छायावाद' नाम-करण के मूल में लघुता, घृणा, उपहास एवं विरोध का जो अर्थानुषंग निहित था, वह आगे चलकर बदला है। बाट में धीरे-धीरे साधारण पाठक और विचारकों ने 'छायावाद' से उन समस्त लक्षणों एवं विशेषताओं का अर्थ लेना प्रारम्भ कर दिया जो इस काव्य का प्रमुख धर्म था। इस अर्थ-परिवर्तन के साथ छायावाद की 'छाया' का अर्थ भी परिवर्तित हुआ है, अब 'छाया' का अर्थ लाक्षणिकता, ध्वन्यात्मकता, प्रतीक-विधान एवं उपचार-वक्रता आदि पद्धतियों से अभिव्यक्त कवि की 'स्वानुभूति' अथवा उसकी 'आत्म-निष्ठता' है। छायावादी काव्य में मानव के मानवीय महत्त्व की प्रतिष्ठा और पर-मुखापेक्षिता के स्थान पर उसकी वृहत्तर शक्ति सम्भावनाओं के प्रति विश्वास का प्रस्थापन हुआ है। यह काव्य न जीवन के प्रति निषेधवादी है और न शारीरिकता के प्रति आसक्तिवादी। मानव माहात्म्य और मानव के मानवत्व की स्वीकृति छायावाद। कवि को इस जगत् के जीवन का विश्वासी भी बना देत है। ऐसी अवस्था में किसी निश्चित दर्शन के पूर्वा-

ग्रह को न स्वीकार करते हुए मैंने छायावाद की व्याख्या-परिभाषा में 'निगमन' अथवा 'निष्कर्ष-पद्धति' (डिडक्टिव मेथड) का आश्रय लिया है । मेरी दृष्टि में छायावाद काव्य को वह मानव वादी आत्म-निष्ठ प्रवृत्ति है जो प्रतीकात्मकता, लक्षणिक मूर्तिमत्ता और ध्वन्यात्मकता आदि के सहारे अपने को अभिव्यक्ति प्रदान करती है, जो हितवृत्त-विरोधिनी, व्यंजना-प्रिय, चित्र-शीला एवं विरोधाभासिनी होनी है । मैंने दर्शन के आग्रह को इसलिए महत्वपूर्ण नहीं माना कि सभी छायावादी पुकारे जाने वाले कवि किसी एक ही निश्चित प्रकृति-दर्शन या वाद में विश्वास रखते नहीं दिखलाई पड़ते । वस्तु-विशेष के वर्णन को निर्धारक सामग्री न मानने के पक्ष में मेरा यह तर्क है कि विषय-वस्तु का विस्तार-मकोच देश-काल का अन्तर है, काव्य-दृष्टि का नहीं, अभिवार्यतः किसी विशिष्ट मानसिक कोण का भी नहीं । अतः प्रवृत्ति के रूप में छायावाद वस्तु की अपेक्षा वस्तु के आन्तरिक सौन्दर्य अथवा वस्तु के प्रति कवि के मन में समुत्थित भाव-कल्पना-चित्रों की प्राधानता किंवा प्राथमिकता का काव्य है । यह कवि की आत्म-निष्ठता, अन्तरीणता, पुरानी एवं विघटित मूल्य-मर्यादाओं के विरुद्ध नवीन मर्यादाओं के भावन, अतीत के प्रति टीम, स्मृतियों के प्रति ममत्व, वर्तमान के प्रति क्षोभ एवं भविष्य के प्रति आशा-मयता का काव्य होता है । मूल्य-मघर्ष अथवा मर्यादा-द्रन्द की इस स्थिति में यह कवि कभी हतोत्साह कभी पराजित, कभी क्षुब्ध और कभी कल्पना-विहारी भी हुआ है, पर यह सब मूलतः जीवन-निवृत्ति, भोग निषेध एवं समार-परित्याग में आस्था रखने के कारण नहीं, मानवीयता, जीवन और जगत् के प्रति सहज विश्वास के कारण हुआ है ।

जीवन के स्थूल जंजाल के बीच उनमें असन्तुष्ट रहने के कारण छायावादी कवि नवीन मृक्ष मत्स्यो के उद्घाशन की ओर भी प्रवृत्त हो जाता है, क्योंकि इन्हीं की पुनः स्थापना एवं प्रतिगटना से जीवन का नवीन परिप्रेक्ष्य और सामाजिक सम्बन्धों का नया परिस्तर प्रतिकल्पित हो सकेगा । मानव के मौलिक भाव-मूल्यों एवं सामाजिक तथा व्यक्तिगत जीवन के तार्त्विक सत्याधारों की क्षमता ने प्रत्यक्ष सम्बन्ध स्थापित करने की मनःस्थिति में, कथा और प्रबन्ध की मूल्यना जा बहान नहीं हो पाता और न रुचिकर ही लगता है । प्रबन्ध या कथात्मक काव्य-प्रयास तो एक परंपरा की अनुगति में ही सम्भव होते हैं, नयी मर्यादा एवं नवीन रूप से अनुभूत सत्यो की स्थिति इन कवियों को स्तब्ध गंतात्मकता की ओर प्रेरित करती है । इसीलिए 'छाया' काव्य में कथा-रूप का अभाव एवं सूत्र-आन्तर प्रवाद होना है जो विभिन्न आन्तरिक अनुभूतियों की विवृतियों में खोया-खोया-सा कहीं प्रकट और कहीं लुप्त होता चलता है ।

छायावादी-काव्य में प्रकृति का व्यापक प्रसार है। प्रकृति इस काव्य-धारा में अनेक मधुर मोहक रूपों में विखरी हुई दिखलाई पड़ती है। कहीं वह स्वतंत्र शोभा का मानवीवत् प्रकाश करती दिखलाई देती है, तो कहीं मानव-सुख-दुख के रंगों में अनुरजित होकर मानव-सापेक्षता में अपनी सह-धर्मिणी लगती है। कहीं वह मानव-भाव-व्यापार के लिए उपयुक्त पृष्ठभूमि प्रस्तुत करती दिखलाई पड़ती है, तो कहीं अपने नाना रमणीय उपकरणों से वह मानव के सौंदर्य का प्रतिमान लगाने लगती है। 'पन्त' जी ने प्रारम्भ में यत्र-तत्र प्रकृति के प्रति रहस्यात्मक दृष्टि को भी व्यक्त किया है, पर आगे चलकर 'पन्त' के लिए भी प्रकृति की शोभा-भूमि मानव-सन्तोष की भूमि ही बनती गयी है। महादेवी जी के शब्दों में यह काव्य प्रकृति के बीच जीवन का उद्गीय है। प्रकृति के इस अनेक-रूप विस्तार के बीच यह तथ्य कभी भी भूलने की वस्तु नहीं कि यहाँ भी प्रकृति या प्राकृतिक-दर्शन में विश्वास छायावाद की आधार-भूमि नहीं। छायावाद में यह 'जीवन' या 'मानव' और उसका गान ही प्रमुख है। कल्पना, भावना और विद्रोह का वेग, जीवन सुधार अथवा नये जीवन की रूप-रेखा को चित्रित करने के प्रयास के अग्रदूत हैं। व्यक्तिवादिता आत्म-विश्वास और परंपरा-विद्रोह की सहवर्तिनी है।

छायावादी काव्य धारा हर देश के स्वच्छन्दतावादी काव्य की भाँति, मूल्य-सर्घष अथवा मर्यादा-विरोध की विशिष्ट स्थिति में जगा हुआ कवि के आन्तरिक उल्लास-उल्लास का मुक्त गान है। इस काव्य-धारा का कवि परम्परा को जड़ता और अर्थ हीनता के विरुद्ध सजग होकर, अपने आन्तरिक भाव-मानों एवं रुचि-मापों से जीवन की नवीन सार्थकता और सामाजिक सम्बन्धों के नवीन समवाय की प्रतिष्ठा करता है। अपने मावों में समृत्त और कल्पना में तरंग-शील इन कवियों ने अपने अन्तर्विश्वास की भूमि पर सत्यासत्य और शुभाशुभ का पुनः परीक्षण किया है। ये कवि अन्तर्मुखी होने के कारण आत्म-निष्ठ मले लगे, पर हृदय की पवित्रता और अनुभूतियों की सत्यशीलता के कारण इनकी स्वानुभूति जनानुभूति का सम-स्थानीया होती है। जैसे स्वार्थ माह से मुक्त साधु-जन अपने 'स्वान्त. सुखाय' में 'लोक-हिताय' को तदाकार बना देते हैं, उसी प्रकार भावानुभूति के ईमानदार ये रागी कवि भी अपने और परायों के प्रति सदा सच्चे होते हैं। कल्पना-प्रवेग और रागोद्रेक की अधिकता होने पर भी इन कवियों का जीवन और यथार्थ से एक बड़ा प्रबल सम्बन्ध होता है। अपने प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूप में, यह सम्बन्ध ही इन आकाश-विहारी कवियों को यथार्थ की धरती की याद दिलाता रहता है, इसी की प्रेरणा से ये जीवन-ढाल

को गीत-नुंजित रखते हैं, उसी के सोपेन से इनकी कल्पना-कुलवारी मेंमहाया करती है। ये कवि जीवन-वादी होते हैं; अपनी राग-कल्पना की पौखों पर उड़कर ये नयी उपातियों के दर्शन करते हैं, नये मूल्य-वातायनों के मुक्त पवन और नये धितियों की अछूती धूपों को भाव-कल्पना के मोपानों से नीचे उतारने का प्रयास करते हैं। इसी ने ये हृदय शील (विजनरी) और सकल्प वादी (मिशनरी) होने के साथ-साथ स्वप्न शील (ड्रीमर) भी होते हैं।

मैंने अलग से आधार ग्रंथों की अनुक्रमिका नहीं दी है। किसी की बात को बिना नाम उद्धृत नहीं किया है, उसे उसी स्थान पर नाम सहित रखा है। अन्त में कुछ व्यक्तियों के प्रति अपना आभार प्रकट करना सचार्ड के नाते मैं आवश्यक समझता हूँ। अग्रज प्रो० शिवाधार सिंह के उत्साहनों का मैं बड़ा ऋणी हूँ। वे जाने-अनजाने मेरे सुत सर्जक को बगाते रहते हैं। व्यावहारिक जीवन में मैं उनकी प्रशंसाओं को जितना ही कम महत्त्व देता हूँ, मेरा सर्जक सर्जन के एकान्त क्षणों में उससे उतना ही प्रोत्साहन ग्रहण करता है। उनके साथ वाद-विवाद के तर्क-कुतकों ने मेरी धारणाओं को स्पष्टता, मेरे चिन्तन को धार और मेरी सहानुभूतियों को विश्वास की भूमि दी है। बन्धुवर प्रो० शिवनारायण लाल ने मेरे कवि को जितनी ही प्रशंसा दी है, मेरा समीक्षक उससे उतना ही ईर्ष्यालु हुआ है। पूज्य प्राचार्य श्री हृदय नारायण सिंह जी, एम० एल० सी० भारवि के पिता की भाँति, मेरे कृती के चरणों में विजली को गति का संचार करते रहते हैं। अपनी सदाशयता में सच्चे ब्राह्मण और आचार्यता में भी सच्चे मानव श्री डा० जगन्नाथ शर्मा के प्रोत्साहक शब्दों ने मुझमें लेखन की साधना को जाग्रत किया है। अन्त में, यदि मैं तिलकवारी महा-विद्यालय के पुस्तकालयाध्यक्ष श्री रणजय सिंह की कल्पना-मूर्ति का स्मरण न करूँ तो बड़ा अन्याय होगा। पुस्तकालय का ध्यान करते ही तुरती-चूने की उनकी वह डिविया, आश्वासन की विनम्रता और पुष्पका के न मिलने पर भी मन को गुदगुदाकर लोटा देने वाली माँटी बान-गमा कुल मन में नाकार हो उठती है।

हिन्दी-पाठकों, शोधकों एवं सर्माक्षकों ने 'छायावाद की काव्य साधना' पर मुझे बहुत उत्साहित किया है। उत्तर-प्रदेशीय सरकार ने (५००) और विन्ध्य प्रदेशीय सरकार ने 'द्वितीय रघुनाज-पुष्कर' देकर मेरा मन बड़ाया है। उन्होंने के प्रोत्साहन पर 'छायावाद के गायन-चिह्न' का अक्षलि लेकर निकला हूँ, आना है मुद्रियों के लिए क्षमा मिल जायगी।

—क्षेम

हिन्दी-विमान, तिलकवारी विन्ध्य कालेज, जौनपुर।

छायावादी काव्य की मनोवैज्ञानिक पृष्ठ-भूमि

‘छायावादी’ युग हिन्दी-साहित्य में ‘भाव’ और ‘कला’ दोनों ही दृष्टियों से एक नवीन और महत्त्वपूर्ण देन है, इसमें सन्देह नहीं। इसने हिन्दी-साहित्य में क्रान्ति उपस्थित की है और प्रत्येक विकासशील और जीवन-सपुष्ट प्रेरणा की भौति इसका सृजनात्मक अथवा विधायक पक्ष भी उतना ही जागरूक है, नितना कि उसकी क्रान्ति-चेतना और पुगलतन-विद्रोह का पहलू। न वह ‘विदेशी कलम’ है और न ‘बंगाल का प्रभाव’, वह युग के जीवन से आया है और यदि युग का जीवन विभिन्न देशी-विदेशी परिस्थितियों से प्रभावित हुआ है तो इस बात के स्वीकार करने में उसकी कोई मान हानि नहीं कि जीवन को आन्दोलित करने वाले वे तत्त्व उसकी पृष्ठभूमि में कार्यशील रहे हैं। छायावादी-काव्य की रचना में उनका सक्रिय स्पन्दन हाथ की नाड़ी-गति की भौति अनुभव किया जा सकता है। किसी भी युग के सच्चे साहित्य में हम दो बातें दृष्ट रूप से देखते हैं। पहली बात यह कि उस साहित्य की आधार-शिला उस युग का जीवन होता है और दूसरी बात यह कि वह उस युग की कुहासा में मशाल की भौति स्वयं जलता हुआ भी प्रगति के मावी विकास-पथ को आलोक-प्रशस्त करता है। युग-दर्शन और भावी विकास का सकेत अथवा आगामी युग की पूर्व-झलक ये दोनों ही विशेषताएँ छायावादी युग के साहित्य में जीवन्त रूप में उपस्थित हैं, इसलिए न तो हम पुरातनवादियों की भौति यह ही कह सकते हैं कि यह केवल बालकों की शब्द-क्रीड़ा है और न समय से बहुत आगे बढ़कर घोषणा करने वालों की भौति, यह ही कह सकते हैं कि ‘छायावाद’ प्रतिक्रिया-वादी अथवा जीवन से पूर्णतः पलायनवादी है। वह विद्रोह-सत्य से प्रस्पन्दित और स्वीकृति की चेतना से प्रस्फूर्त है—उसमें ध्वंस के आवेग के साथ सृजन की चेतना भी है। यह दूसरी बात है कि परिस्थिति अथवा देश-काल के अनुसार उसकी भी अपनी एक सीमा रही हो।

‘छायावाद’ एक कलात्मक प्रचलन (फैशन) मात्र ही नहीं रहा है। मात्र प्रचलन जीवन के अत्यन्त हलके और ऊपरी स्तर से पैदा होते हैं और जल में फेंकी गई लघु ककड़ी की भौति, उसी को मात्र ऊपर से हिलाकर शान्त हो जाते हैं। जीवन के गम्भीर स्तरों के आलोडन-विलाडन से उनका सम्बन्ध नहीं होता, पर यह काव्य हमारे जीवन की परिवर्तित

परिस्थितियों और समस्याओं का साहित्यिक स्वरूप है : साहित्य-शृंगी से विनिर्गत, हमारे परिवर्तित समाज की आवश्यकताओं का मन्द्र-निर्घोष है। हमारे तत्कालीन जीवन से प्रादुर्भूत सभी प्रमुख मानसिक प्रेरणाएँ, उनमें चित्र की विभिन्न रेखाओं की भीति सकलित हैं। अतएव, छायावादी साहित्य को, समझने के लिए उसकी मानसिक वीथिका को नमस्सना अत्यन्त आवश्यक है कि सामन्त-वादी व्यवस्था के समस्त व्यक्ति-स्वातंत्र्य के आधार पर एक आयोगिक क्रान्ति जन्म ले रही थी और नये पुराने मूल्यों में सघर्ष प्रारम्भ हो चला था।

नवीन प्रजातन्त्रवादी विचार-धारा और 'व्यक्ति-स्वातन्त्र्य' की लहर-भारतीय समाज सघटन श्रेयस्कर आदर्शों से जितना भी पूर्ण क्यों न रहा हो, इतना तो अवश्य ही है कि उसकी मूल चेतना, एकतन्त्रात्मकता और 'व्यक्ति स्वातन्त्र्य' के स्थान पर व्यक्ति-सममन को ही प्राधान्य देकर चलने चली है। वैयक्तिक स्वच्छा के स्थान पर सामाजिक नियन्त्रण का भाव सदा प्रबल रहा है। इसीलिए भारत के सुदीर्घ शासन-इतिहास में केन्द्रीकरण और एकतन्त्रात्मकता उनकी अपनी प्रवृत्ति के अधिक अनुकूल लगते आये हैं। रुमो और वास्तेवर जैसे क्रान्तिकारी विचारकों के चिन्तन और फ्रांस की राज्य-क्रान्ति के पश्चात् जनता-वाद और व्यक्ति-स्वातन्त्र्य को जो भावना प्रबुद्ध हुई, वह निरन्तर बढ़ती ही गई और उसने पाश्चात्यो के भारत आगमन के साथ ही, यहाँ भी प्रसरित होना आरम्भ किया। प्राचीन सगठन की शिथिलता और प्राचीन मान्यताओं की ढिलाई के वातावरण ने उसे पुष्ट होने में सहायता दी। भारत की सामाजिक और आर्थिक समस्याएँ घिसकर समाज की चूली को ढीला कर चुकी थीं। जनमानस में अवृत्ति और अमन्तोष का ज्वार भीतर ही भीतर बल प्राप्त कर रहा था। पूँजीवाद की प्रेरक इस मध्यवर्गीय क्रान्ति ने सामन्तशाही को पश्चिम में धरा-भस्त कर दिया था और उसकी ओँच ने आंतरिक रूप से, पाश्चात्य सम्पर्क के सौंकों में आकर, यहाँ के मध्यवर्गीय जीवन को भी ढिलाना प्रारम्भ कर दिया। प्राचीन नतिकता के भार से भी स्वाधीनताकांक्षी व्यक्ति-चेतना ऊपर लगी और उसे परिवर्तित करने अथवा उसके अवाञ्छित अंश को उतार फेंकने के लिए तत्कालीन समाज की चेतना-ममष्टि करवटे लेने लगी। जाति व्यवस्था, शुभ्राद्वन, धार्मिक घट्टता और सखे आचार-वाद के विरुद्ध प्रतिक्रिया सजग हो उठी। सवेदनशील साहित्य-हृदय ने प्राचीन नदियों में विद्रोह किया और 'द्विवेदा-युग' का इतिवृत्तात्मक अथवा ब्राह्म वर्णन की स्थूल पद्धति, उसे वाच्य-हृदय पर मढ़ी लौह परिकान्नी अस्त्रने लगी। समाज में व्यक्ति के स्वातन्त्र्य पर जहाँ नैतिकता की अतिरेकवादिनी-एकदेशांश शृंगला उसे अपनी स्वतंत्र साहित्यिक अभिव्यक्ति

पर भी जकड़ी हुई दिखलाई पड़ी। उसने देखा कि व्यक्ति-हृदय की प्रकृत पुकारें साहित्य में नहीं आने पा रही हैं और उनके स्थान पर जड़ एव काल्पनिक आदर्श का एक सूखा स्वर खड़खड़ा रहा है, तब वह अपने हृदय से रूढ़ियों के उस मटे पत्र को उतार फेंकने के लिये उठ खड़ा हुआ और उसके भीतर युग से दबे उसके अवरुद्ध भाव, आषाढ की प्रथम वाष्पराशि की भौंति साहित्य-गगन में छा गये। इसमें कोई सन्देह नहीं कि उसमें वर्षा के पहले मेघों की भौंति धूलि और ऊष्मा थी, किन्तु इसके साथ ही इस सत्य को भी अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि उसमें जीवन की वे बूँदे भी थीं जो घरती से ही उठी थीं और जिसमें घरती की हरियाली का सत्य-स्वप्न-मय तत्त्व अन्तर्निहित था।

हमने इतने शीघ्र, अपनी चिरकाल की अर्जित परंपरा को कैसे तिलाञ्जलि दे दी, यह विद्वानों के लिए जितना आश्चर्यजनक है, इतिहास के विद्यार्थी के लिए उतना शोचनीय और गर्हित नहीं। प्राचीन भारतीय परम्परा की दृष्टि से, 'छाया'-काव्य में समाज के आगे व्यक्ति, आदर्श के आगे यथार्थ और तितिक्षा के आगे आस्वाद का इस प्रकार महत्त्व पाना जितना ही विषम और विचित्र है, जीवन की तत्कालीन परिस्थितियों में उतना ही स्वाभाविक भी। यही कारण है कि हम उस साहित्य में, समाजगत स्वत्वों की प्रतिक्रिया में व्यक्ति को अपनी एक-एक सौंस का इतिहास लिखने, एक-एक स्वप्न का पूरा मूल्य आकने और एक-एक स्पन्दन को पूरा-पूरा अंकित करने को विकल पाते हैं। उस बर्जरीभूत-परिस्थितियों के वातावरण में, नयी आवश्यकताओं और नये चिन्तनों ने जन-वादी एव व्यक्ति-स्वातन्त्र्य-मुखी विचारों का आधार पाकर नये सर्जनों का साहस किया। पुरातन की पुनर्व्याख्या और नवीन मूल्यांकन भी सजग हुए। एक वाक्य में वह मूल-परिवर्तन का ऐतिहासिक विन्दु था।

जड़ नैतिकता से विद्रोह—रीतिकाल में छो के स्थूल शरीर-मौन्दर्य को अनुचित रूप से महत्त्व मिला था। उसकी प्रतिक्रिया में उठने वाले नैतिकता-वादी 'द्विवेदी युग' द्वारा उसे पूर्ण बहिष्कार मिला। हृदय की स्वाभाविक प्रेरणाएँ एक बाह्य जड़ आदर्श के सामने तिरस्कृत हुई थीं, अतः छायावादी साहित्य बाह्य के प्रति अन्तर, स्थूल के प्रति सूक्ष्म, कृत्रिम के प्रति प्रकृत, और नीरस नीतिमत्ता के प्रति जीवन-सहृदयता से प्रेरित मुक्त-हृदयता का विद्रोह लेकर उठ खड़ा हुआ। व्यक्ति के अन्तर की जितनी ही उपेक्षा हुई थी, वह उतना ही महत्त्वपूर्ण बन गया। प्रेम-प्रणय, करुणा-दया, आशाभिलाष, दुःख-दैन्य और शोषण-पीडन की दृष्टी भावनाएँ मुक्त क्षेत्र पाकर साहित्य में छा गयीं।

हों, पूर्व-युग में मात्र शरीरी सौन्दर्य की अत्यधिक कुत्सा के कारण इसने उससे बचने का प्रयत्न भी किया और इसी कारण आदि में प्रेम-प्रणय और विरह-वेदना की उनकी अभिव्यक्तियों परोक्ष और अस्पष्ट भी रहीं। उसने आध्यात्मिक वातायनों को भी आलोकित किया और यही नहीं, वह प्रकृति के नारी रूप में भी आध्यान्तरित और प्रतिपालित हुई। बाद में जब प्रतिक्रिया का उबार उतरने लगा और छायावादियों के पदों में आत्मविश्वास की दृढ़ता बढ़ती गई तो वे चित्र अपेक्षाकृत अधिक स्पष्ट, प्रत्यक्ष और अनावृत भी होते गये। आगे आने वाले प्रगतिवादियों की 'जीवन को सत्य के रूप' में ग्रहण करने वाली प्रवृत्ति का मन्त्र-बीज भी छायावाद के ही गर्भ से प्रस्फुटित हुआ है, जिसे शायद भावी इतिहास अधिक निष्पक्षता से स्वीकार कर सकेगा। छायावादी कवियों ने नारी के प्रति परम्परागत निषेध-भाव का परित्याग कर उसकी सामाजिक उपयोगिता को महत्व दिया। माया की जगह वह सह-धर्मिणी और सहयोगिनी बनी। इन कवियों ने नारी के प्रेरणा-दायक शक्ति-रूप को मुक्त कण्ठ से स्वीकार किया है। प्रमाद जी ने नारी को श्रद्धा-स्वरूपिणी तथा विश्वाम-रजत-नग के पद-तल में बहने वाली पीयूष-धार माना। इस काव्य ने सहृदयता, भावुकता और हार्दिकता का सबसे ऊँचा आचार माना।

मानव-वादी भावना—छायावाद के भीतर भारतीय अद्वैतवाद की स्वीकृतियों के स्वर भी सुनाई पड़ते हैं, किन्तु युग-परिस्थिति की यथार्थताओं के मघर्ष में उसमें ससार और जीवन को पूर्ण स्वीकृति दी है। उसमें वायव्य आदर्शों के स्थान पर मानव के 'प्रकृत मानव-रूप' को प्रतिष्ठा प्राप्त हुई है। इसके पीछे पाश्चात्य भौतिकवादी विचारधारा भी सक्रिय रही जिनने हम जीवन को स्वप्न या माया मानकर त्वाव्य और क्षणिक न कहा, वरन् उसके कठोर सत्य को स्वीकार किया। छायावाद ने मानव की महत्ता और जीवन के मूल्य को स्वीकार किया है। इसी से उसमें सामान्यरूप से हृदय में उठने वाली प्रवृत्तियों के विविध रूपों के अत्यन्त रमणीय चित्र प्राप्त होते हैं। यही प्रवृत्ति आगे चन्दकर मानव को देवताओं से भी श्रेष्ठ स्वीकार करने के रूप में परिणत हुई। 'कामायनी' में देवों की विलासिनी सभ्यता के घटन पर ही मानवी सृष्टि की प्रतिष्ठा हुई है। 'श्रद्धा' और 'वाम' सर्ग मानव-जीवन की वृहत्तर सम्भावनाओं के निरूपक हैं। 'पन्त' जी ने कहा—'क्या बर्मा तुम्हें है त्रिभुवन में यदि बने रह सको तुम मानव !' भगवतीचरण वर्मा चन्दन एवं नरेन्द्र आदि ने मानव-प्रेम के गीत गाये।

स्त्री का गतिज्ञान और प्रेरक चेतना के रूप में ग्रहण—छायावाद ने युग-युग से लाये स्त्री के जीवन-मूल्य की प्रतिष्ठा का है। वह 'वीरगाथा-काल' में

भोग की एक सजीव सामग्री, 'भक्तिकाल' में माया और जड़ता की प्रतीक तथा 'रीतिकाल' में काम-पुत्तलिका थी। 'द्विवेदो-युग' में उसकी जीवन-सापेक्ष रमणीयता की उपेक्षा हुई, किन्तु छायावाद ने उसके शरीर से अधिक उसकी उस आन्तरिक चेतना का मूल्यांकन किया, जो प्रेम और सौन्दर्य के चेतना-स्वप्नों से मानव को गतिमान बना रही है। इसी दिशा में उसे आगल साहित्य की १९ वीं शती की नई 'रोमानीधारा' से भी उत्साह मिला, जिसमें 'वर्द्धस्वर्थ', 'शेली' और 'कीट्स' आदि कवियों ने स्त्री की आन्तरिक सौन्दर्य-सत्ता के शत-शत आनन्द-चित्र रचे थे। चाहे इसे यथार्थ सामाजिक जीवन की अभुक्त और दमित यौन प्रवृत्तियों की कुठा कहा जाय या कल्पना-लोक में उसकी तृप्ति का प्रयत्न, किन्तु छायावादी कवियों ने स्त्री के भीतर प्रकृति की उदारता और प्रकृति में स्त्री के आन्तरिक व्यक्तित्व की सूक्ष्मानुभूति का आरोपकर एक आदर्श-परिष्कार का स्वरूप उपस्थित किया है। इस अशरीरी सौन्दर्यप्रियता की वृत्ति ने प्रकृति और स्त्री दोनों की आन्तरिक मर्म-सुषमा को अभूतपूर्व रूप में व्यक्त किया है। नारी सौन्दर्य प्रकृति के रूप-रंगों में प्रशस्त हो उठा और प्रकृति नारी-हाव-भाव के शृंगार से सजीव बन गयी। इस प्रकार प्रकृति में ऐन्द्रियता और नारी में अशरीरिता का समावेश हुआ। साधारण कवियों के विकृति-पूर्ण मामल चित्र इसी कला के मर्म को न हृदयंगम कर सकने की असमर्थता के उदाहरण हैं। नारी का यह चित्रण, पूर्व-युग से प्रकट अथवा प्रच्छन्न रूप में चली आती हुई स्त्री की उपयोगिता के प्रति नकारात्मक होने के विरुद्ध विद्रोह था। स्त्री की मगलमयी जीवन-प्रेरणा का रूप छायावादी कवि के सामने स्पष्ट था।

प्रकृति की ओर प्रत्यावर्तन—तत्कालीन जीवन की अनुदिन बढ़ती नटिलता और अतिव्यस्तता ने प्रकृति के साथ उस युग की सम्पर्क-लालसा और प्रसुप्त सस्कारों को उदबुद्ध किया। उसने अगरेजी के स्वच्छन्दतावादी कवि 'शेली', 'कीट्स' आदि से भी लाभ उठाया, क्योंकि अगरेजी भाषा और साहित्य के प्रचार-प्रसार होने से यही युग उनकी मनःस्थिति के अधिक अनुकूल था। उसने मानव के समान ही प्रकृति में भी चेतना के अनुभव किये और उसमें अपनी अपूर्ण और अवृत्त भावनाओं को सजाकर एक इन्द्रियोत्तर तृप्ति पाने की चेष्टा की। मानव को प्रकृति के सम्पर्क में लाकर उसकी स्वाभाविकता और उदार निश्छलता का संकेत दिया। प्रकृति के मूक चित्रों में मानवोपम हृदय की प्रतिष्ठा कर उसे मौन से सुख और जड़ से गतिमान कर दिया।

कुछ कवियों ने अस्वस्थ प्रतिक्रिया के बशीभूत होकर प्रकृति के द्वारा मनुष्य को आदिम समाज की ओर प्रत्यावर्तित होने का संदेश भी दिया, किन्तु

‘प्रकृति की ओर’ के इस नारे के पीछे तत्कालीन समाज की कृत्रिम यात्रिकता ही थी। प्रकृति के इस मानवीकरण के पीछे कहीं आलंकारिकता भी है जो हृदयस्थ भावों की संवेदना में पुष्कल रूप से सहायक है।

लघुता का मान—व्यवहारोत्तर आदर्श के परित्याग के साथ ही साथ उस समय लोगों में जीवन की छोटी-बड़ी सभी वस्तुओं के महत्त्व समझने और उनके मूल्यांकन की भावना जग गई। विज्ञान के उत्तरात्तर प्रसार ने भी इस वस्तुवादी दृष्टि को बल प्रदान किया। वही दृष्टि काव्य में दीन-हीन कृपक, अनाथ, भिखारी आदि सभी के साहित्य-विषय बनने में सहायक हुई। काव्य-साहित्य की विषय-सीमा सम्पूर्ण जीवन का क्षेत्र ही हो गया।

साधारणता का दर्शन होने लगा। काव्य विषय-विषयक प्राचीन रुद्धियों खण्डित हो गई। लघुता के इस महत्त्वदान के पीछे जन-तन्त्र-वाद, व्यक्ति-स्वातन्त्र्य, वस्तुवाद, भौतिकवाद, आदि सभी मिद्वान्त थे जो उस समय मध्य-वर्गीय जनता के मानस के अंग बन रहे थे। इसी प्रवृत्ति ने भावी ‘समाजवाद’ की भूमि को प्रशस्त किया है।

‘दुःखवाद’, ‘वेदना’, ‘करुणा’ आदि का स्वीकार—लघुता की महत्ता बढ़ने और लोकसत्तात्मक भावनाओं के प्रसार के साथ-साथ तत्कालीन समाज के व्यक्ति में फैले असन्तोष, अवृत्ति और उत्पीड़न के भाव भी साहित्य के तारों से टकराने लगे। ‘प्रमाद’ जैसे कुछ कवियों ने करुणा और दुःख को जीवन के परिष्कार के लिए आवश्यक बतलाया। डा० रामकुमार और महादेवी ने तो इसे एक प्रकार की साधना ही मान ली थी।

दामता की दशा इस ‘दुःख-वाद’ और शोकाच्छन्नता को प्रगाढ़ बनाने में सहायिका हुई। व्यक्तिगत परिस्थितियों से उत्पन्न क्षोभ और निराशाजनक कुटा ‘वचन’ जैसे कवियों के माध्यम से ‘भाग्यवाद’ के छोर तक पहुँच गई। इस दुःखवाद से समाज की क्षणिकता, सौन्दर्य की नश्यमानता और मनुष्य की परिस्थितियों के सम्पूर्ण असमर्थता तथा नियतिवाद की प्रेरणा मिल गई। मानव-मनोभूमि की व्यंजना की चेष्टा भी सुख आदि के साथ उसके विरोधी पक्षों के लाने का कारण बनी।

स्वच्छन्द कल्पनातिरेक और स्वप्न-सर्जना—तत्कालीन समाज का मनो-विज्ञान तो विभिन्न स्वाधीनतावादी विचारों ने समृद्ध हो गया था, पर समाज ने उनकी पूर्ति का अवसर कम ही मिलता था; अतः दमित भावनाओं की पूर्ति उस समय व्यक्ति अपनी कल्पनाओं और उनसे निर्मित स्वप्न-चित्रों में करने की प्रेरित हुआ। मन ने तो इतने दिनों के लोढ़े नैतिकता के रुद्धि-भार को उतार

फेंका था, पर समाज की वस्तुस्थिति अभी वैसी सुविधा-जनक न थी। प्रवृत्ति अन्तर्मुखी होने से कल्पना के लिए अवकाश था। बाह्य जीवन की अतृप्ति प्रकृति के सहारे अन्तर्जगत् में नाना वर्ण-चित्र-विधान में तृप्ति ढूँढ़ने लगी। इन्द्रियों के स्वीकार से प्रत्येक विषय को इन्द्रियों का 'स्वार्थ' बनाने के लिए ऐन्द्रियता और चाक्षुष-प्रत्यक्षता का अधिकाधिक सहारा लिया जाने लगा, जिससे चित्रोपमता की प्रधानता हुई। 'रवीन्द्र' की चित्र-शैली की जगमगाहट भी तत्कालीन कवियों के सामने थी, जिसमें लिखी जाकर 'गीताजलि', 'नोबुल-पुरस्कार' प्राप्त कर चुकी थी।

शैली-नात विचित्रता—छायावाद 'द्विवेदी' युगीन अभिधात्मकता के विरोध में उत्पन्न हुआ था और मन की विविध ऋजु-कुटिल तथा सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावनाओं को तद्वत् प्रकट करना उसका लक्ष्य था, अतः उसने अभिधा के स्थान पर लक्षणा का ही अधिक सहारा लिया। मन की अधिक से अधिक बातों को वह कह डालने के लिए आतुर था, और अपनी कोई अनुभूति वह अनभिगम्य नहीं छोड़ना चाहता था, अतः उसने व्यञ्जना के स्थान पर अभिव्यक्ति को ही प्रधानता दी और लाक्षणिकता का ही अधिकाधिक सहारा लिया। अपनी व्याकुलता की उत्तेजना में छायावादी कवि व्यञ्जनाओं को अपने मन में गुनने का अवकाश नहीं रखता था। उसे तो अपने विह्वल-पीडित और क्षुब्धित-तृप्ति हृदय को अनेक रंग-चित्रों की ऐन्द्रियता में उलझाना था; अतः वह लक्ष्यार्थ पर केन्द्रित रहा, जो काल्पनिक चित्र भी देता था और अभिधा की इतिवृत्तात्मकता से भी परे था। उसे सीधे कहने सुनने की रुचि ही नहीं थी। अतः वह वक्र-कथन, उपचार-वक्रता, प्रतीकारोप, नादार्थ-व्यञ्जना आदि वैचित्र्यपूर्ण रीतियों का सहारा लेता था। अपनी व्यस्तता में कभी-कभी छायावादी को भावों के अनुभावन का भी अवसर नहीं मिलता और वह कल्पना के सहारे अनुभूतियों को जगाने का प्रयत्न करता दिखलाई पड़ता है। नवीनता की प्रेरणा में वह पुराने शब्दों को नवीन ढंग से और नवीन अर्थ में प्रयोग करके नयापन लाना चाहता है, संस्कृत से पुराने शब्दों को चुनता है और हिन्दी में संस्कृत तथा वैंगला के अनुकरण पर नये शब्द बनाता है, इसी से परम्परा-पोषित पाठक की कठिनाई बढ़ जाती है। वह नये-नये 'अप्रस्तुतों' का ग्रहण करता है, कभी कभी 'प्रस्तुतों' को गुप्त रखकर केवल 'अप्रस्तुतों' से ही भाव-समर्पण करना पसन्द करता है। छायावादी कवि अस्पर्शता से उत्पन्न सौन्दर्य का भी उपयोग करना चाहता है और मानवी भावों को सीधे न कहकर प्रकृति की पृष्ठभूमि से उन्हें प्रतिमासित करने का भी प्रयास रहा है। इस प्रकार

कभी-कभी ठीक से सन्दर्भ न पाने के कारण परम्परित दृष्टि ऊबने भी लगती है। उसके नवीन छन्द-प्रयोग, तुक-विहीनता और संगोतात्मकता के पीछे भी उसकी यही नवीनता तथा वस्तु और छन्द को एक लय करने की प्रवृत्ति काम करती रही है।

छायावादी काव्य प्राचीन 'साधारणीकरण' के सिद्धान्त का अनुगमन न कर, अनुभूति-चित्रण और भावान्तरण को ही प्रश्रय देकर चला है, और इससे जन-साधारण के लिए उतना सहज ग्राह्य नहीं होता, फिर भी वह भावों और वस्तुओं का अधिक गम्भीर और सूक्ष्म चित्र उपस्थित करता है। छायावादी काव्य घारा की इस मानसिक पृष्ठभूमि पर विचार करने से उसके अर्थ-बोध और सौन्दर्य विकास का ज्ञान बहुत कुछ मगल हो जाता है। अनेक कठिनाइयों से मुक्त होने पर भी 'छायावाद' ने हिन्दी-साहित्य का विषय विस्तार तो किया ही है, भाषा की अभिव्यञ्जना-शक्ति को भी समृद्ध और पुष्ट बनाया है। छायावाद यदि न आया होता तो हिन्दी आज के जीवन, उसकी भाव-सकुलता और अनेक-विध सूक्ष्मताओं के चित्रण में बहुत कुछ असमर्थ ही रह गयी होती। छायावाद तत्कालीन जीवन की साहित्यिक अभिव्यक्ति है। आकाश में रचित मिथ्या-कल्पना का संजाल नहीं।

छायावाद और पलायन वृत्ति—साहित्य कवि के मन की एक सृजन-प्रक्रिया है। समाज एवं जीवन का जो भी उपकरण साहित्य का उपादान बनता है, उसे कवि-व्यक्ति की मानसिक प्रक्रिया को पार कर कला-वृत्ति का अंग बनना पड़ता है। यद्यपि प्रत्येक युग का साहित्य अपनी परिस्थितियों से निरपेक्ष नहीं हो सकता, किन्तु सापेक्षता को इतना कठोर नहीं बनाया जा सकता कि हम साहित्य को युग की पार्थिव परिस्थितियों की पूर्ण अनुकृति अथवा प्रतिकृति ही कहने लग जायें और उसके आगे जाने वाले साहित्यिक और कलात्मक विकास को अतिरिक्त और अनावश्यक स्वप्न-रमण बतलाने लें। खाया हुआ भोजन जर्जर का मूल पोषण होत हुए भी, एकदम अपने वस्तु रूप में ही शरीर-प्राप्त नहीं रहता, वरन् शरीर के पाचक अंग उसे स्वातुकूल परिवर्तन देकर ही ग्रहण करते हैं। उस भोजन-द्रव्य में परिवर्तन होता है और उसके सम्यक् पाचन के लिए उसमें विभिन्न रस-द्रव्यों का मिश्रण आवश्यक होता है। इसी प्रकार साहित्यकार की व्यक्ति-चेतना समाज के प्रभावों को मूलतः ग्रहण करते हुए भी उसे साहित्यिक प्रक्रिया में समन्वित और उदात्त भी बनाना पड़ती है। साहित्य-निर्माण में 'भूत' तत्त्व को सर्व-प्रधानता देने वाले महर्षि 'माकस' भी कलाकार अथवा व्यक्ति की चेतना के महत्त्व को कला-सर्जना में सर्वथा

अस्वीकार नहीं कर सके हैं। पिछले अश में छायावादी साहित्य की मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि का तत्कालीन समाजिक परिस्थितियों के प्रकाश में विश्लेषण किया गया है। हिन्दी-साहित्य के कितने ही समालोचकों ने छायावाद पर पलायन शील होने का आरोप किया है। छायावाद का यह दुर्भाग्य अथवा सौभाग्य रहा है कि इसे पुरातनवादियों और आधुनिकतम प्रगतिशील-दोनों के विरोध की अग्नि-परीक्षा से अपना पथ बनाना पड़ा है। छायावाद ने अपने कंठक-मथ पथ पर अग्रगति को ही वरण किया है, इसमें सन्देह के लिए स्थान नहीं।

यदि द्वन्द्वारमक-सिद्धान्त से ही विचारें, तब भी स्थिति और गति दोनों ही जीवन के दो चरण सिद्ध होते हैं। गति है स्थिति के लिए और स्थिति है गति के लिए। दोनों में एक को ही सम्पूर्ण स्थान देकर यदि दूसरे को पूर्णतः निषिद्ध कर दिया जाय तो वह जीवन की स्वस्थ प्रवृत्ति नहीं होगी। फल की परिणति वृक्ष में है और वृक्ष की परिणति फल में है—दोनों की परिणति है एक अद्वैत परम्परा में। अन्तर और बाह्य के संघर्ष में ही मनुष्य का विकास है, किन्तु न तो अन्तर बाह्य को पूर्णतः नकार सकता है और न बाह्य अन्तर को पूर्णतः अस्वीकार कर सकता है। अन्य सामाजिक क्रियाओं से साहित्य की प्रक्रिया में व्यक्ति की चेतना का माध्यम अधिक स्पष्ट, तथा प्रबुद्ध होता है, किन्तु साहित्य का उद्देश्य केवल व्यक्ति की निजी परिधि तक ही नहीं परिवर्द्ध होता क्योंकि उसमें अभिव्यक्ति अनिवार्य है और अभिव्यक्ति जब तक पर-सम्बन्ध अथवा दूसरों तक तद्वत् प्रेषणीय न हो, तब तक उसका स्वरूप-निर्धारण और मूल्यांकन नहीं हो सकता। इसलिए वैयक्तिकता और सामाजिकता का संघर्ष इसके मूल में ही संचरित होता रहता है।

छायावादी काव्य का जन्म प्रतिक्रिया में भी हुआ है, अतः इसने वस्तु के अन्तरंग पक्ष को प्रधानता देकर अपने पथ पर प्रस्थान किया। कहना न होगा कि इस अतरंगता अथवा अन्तर्वादिता की सीमा व्यक्तिवाद के छोर से मिली हुई है। वस्तुओं की बाह्य रूपरेखा का वर्णन अथवा कुछ इने-निने स्थूल विभाव-अनुभाव सक्तों द्वारा इंगित करना उतना कठिन नहीं, जितना काठन, वस्तु के द्वारा दृश्य पर पड़े प्रभावों को उसी रूप में दूसरों के लिए सवेद्य बनाना।

‘रीतिकाल’ के कवियों की प्रवृत्ति, स्वभावोक्तियों में तो अगादि की चेष्टाओं अथवा परिस्थिति-विशेष में स्वभावतः बड़े जाने वाले सुपरिचित और प्रकृत कथनों के द्वारा अपनी बात कह खाने की ओर थी तथा आलंकारिक स्थलों पर रूप-साम्य अथवा गुण-साम्य के आधार पर चित्र-विधान करने की, किन्तु उन्होंने प्रभाव-साम्य पर कम ही ध्यान दिया। किसी वस्तु का कवि पर कैसा प्रभाव पड़ा और

वह प्रभाव किस प्रकार अन्य प्रभावों से भिन्न है और ठीक उसी प्रकार पाठक या श्रोता उसे कैसे ग्रहण करे, इसका ध्यान उन्हें विवेक नहीं। वे समाज की सुपरिचित बातों और अति निकट के स्थलों को लेकर अधिक से अधिक जन-प्राकृत दग से उसे झुका देना चाहते थे। भक्ति-काल के कवियों में भी सूत्र को छोड़कर इस प्रभाव-साम्य अथवा ऐन्द्रिय अनुभूति पर कम ध्यान दिया गया है। इसका कारण यह है कि भक्तिकालीन अथवा रीतिकालीन कवि अपने को द्रष्टा, और विषय को अपने से अपेक्षनया अलग मान कर दर्शक की भाँति उसका वर्णन करता था; किन्तु छायावादी कवि तदात्म और तद्गत होता हुआ वस्तु से अपने को सर्वथा विभिन्न और तटस्थ न मान कर उसे अपने में ही समेट लेता है। इसीलिए उसके वर्णनों में वर्ण्य-वस्तु प्रधान होकर कवि के हृदय पर पड़ा हुआ उसका प्रभाव या उस वस्तु के प्रति उसकी निजी अनुभूति प्रधान हो जाती है और छायावादी कलाकार उस प्रभाव को इतना सत्य और महत्वपूर्ण समझता है कि उसे सचेष्ट और परानुभूति-योग्य बनाने के लिए उसका कोई अंश छोड़ना नहीं चाहता। जिस अनुभूति को उसने प्राप्त किया है उसके अखंड रूप को वह प्रकट करेगा और इसके लिए वह चित्रकार की भाँति प्रत्येक रेखा को अंकित कर देना चाहेगा। नहीं तो उसे लगता है उसने अपना अनुभूत, पूर्ण सत्य नहीं कहा, वह अपने और अपनी अनुभूति के साथ ईमानदारी नहीं कर रहा है।

इस प्रकार अपनी अनुभूति को महत्त्व देते-देते वह अपने को भी महत्त्व दे उठता है और व्यक्ति की निजी चेतना के प्रभावों की प्रधानता के कारण वह वस्तु के सामाजिक पहलू पर बल नहीं देता दिखाई पड़ता। वह समाज को अपने हृदय का तो प्रत्येक कोना आतुरता के साथ दिखा देना चाहता है, पर समाज के समष्टिगत हृदय में स्वयं बहुत कम झोंकता है। ऐसी अवस्था में यह कहना भी कि छायावादी काव्य समाज की उपेक्षा करता है, ठीक नहीं। छायावादी कवि तीव्र संवेदनाओं का व्यक्ति है। अतः समाज का कोई भी दृष्टि उसकी दृष्टि के सामने उपेक्षणीय नहीं, किन्तु वह रुढ़िग्रस्त विचार और मिद्धान्त द्वारा किसी एक पक्ष को ही दृढ़ कर अन्यो की उपेक्षा करके चलने वाला भी नहीं। जीवन का प्रत्येक पक्ष चाहे वह दुःख का हो अथवा सुख का, जहाँ से उसे दिखाई पड़े, उसके अनुभूतिशील हृदय ने वहाँ से उसकी अभिव्यक्ति अपने हार्दिक प्रभावों के रूप में प्रारम्भ कर दी। वह समाज का ध्वनि-विस्तारक यन्त्र नहीं जो मान प्रतिध्वनियों पकड़ कर उसका प्रक्षेपण करता है, वरन् वह उस विस्तृत-त्तम्भ के समान है जो आसपास के वातावरण ने शक्ति

और उपादान ग्रहण करता हुआ उसे अपने आन्तरिक प्रकाश के रूप में आलोकित करता चलता है । इसी से उसकी वाणी में व्यक्ति-स्वर की झनकार मिली रहने पर भी एक सार्वजनिकता और सार्वभौमता है जो उसके मर्म को पकड़ने की शक्ति रखने वाले संवेदनशील हृदय के तारों पर उसीका स्वर बनकर बजने लगती है । उसके व्यक्तिगत स्वर में समाज का स्वर है, और उसके सामाजिक स्वर में व्यक्ति की संवेदन-तरंग । छायावादी कवि का वह ही इतना विस्तृत और उदात्त है कि उसमें समाज भा आ जाता है । भक्तिकाल के कवियों की वाणी जिस प्रकार व्यक्तिगत अनुभूति हाते हुए भी जन-जन के कंठ की शृंगार है, उसी प्रकार छायावादी कवि की व्यक्तिगत चेतनाएँ भी अपनी मर्म-पूर्णता और तलस्पर्शी गम्भीरता के कारण प्रत्येक मायुक हृदय की निज की अनुभूति हैं । अनुभूत हृदय की जितनी ही अधिक गहराई से निकलेगी, भिन्नता के बीच मौलिक एकता के आधार पर दूसरों के लिए भी वह उतनी ही अन्त स्पर्शी होगी । छायावाद की अनुभूतियों मार्मिक और मौलिक थीं, इसमें संदेह नहीं पर उनकी अभिव्यक्ति-कला कुछ इतनी नवीन और अभूतपूर्व थी कि परंपरागत साहित्यसणियों के अभ्यस्त पाठक उसके मर्म को पूरा-पूरा हृदयंगम कर न सके ।

इसी संबंध में छायावाद पर यह आरोप लगाया जाता है कि वह पलायन-वादी साहित्य है । अर्थात् छायावाद जिन परिस्थितियों में उत्पन्न हुआ, उसने तत्कालीन समाज में उससे संघर्ष लेने की भावना न भरी । छायावाद के उदयकाल में समाज में अनेक सामाजिक और राजनीतिक प्रश्न उत्पन्न हो गये थे । जनता आर्थिक पीड़न और राजनीतिक शोषण से सन्नत थी । महत्वा-कांक्षी मध्यम वर्ग और निम्न वर्ग के ऊपर ऐसे पुरातन प्रादश्यों का काल लदा हुआ था, जिनका जीवन निःशेष हो चुका था । देश अपने बन्धनों की पीड़ा अनुभव कर रहा था । विभिन्न कोणों से दबोच कर रक्खी थी । ऐसे समय में उन आलोचकों का कहना है कि छायावाद ने जनता की रूखी नसों में जीवन का संचार नहीं किया, उसने उनकी दयनीय और विवश अवस्था का सहानुभूति-पूर्ण चित्र न उतारा और न उन्हें उनकी दुःखकथा के मूल कारणों से परिचित कराते हुए एक संगठित जन-शक्ति के निर्माण की दिशा में ही उद्बुद्ध किया । जनता को चाहिए थी कठोर सत्य की दृष्टि, छायावाद ने दिया एक मादक स्वप्नों का दृष्टिकोण, समाज को चाहिए थी अपने संघर्षों की लपटों में झुलम कर भी आगे बढ़ने की प्रेरणा, और छायावाद ने दिया अपनी परिस्थितियों की वास्तविकता से आत्मविस्मृत करने वाली एक नशीली भाव-कल्पना, जो

आकाश के फूलों से खेलना अधिक पसन्द करती थी, घरती के धुँवें से लड़ना कम । इस प्रकार उनका कहना है 'छायावाद' एक अतिरिक्त कुडा से आविर्भूत काव्य है, जिसमें यथार्थ को सहन करने की क्षमता नहीं है और जिसने अपने विकारों से ग्रस्त होकर केवल काल्पनिक विलास में ही अपनी निर्बन्ध वासना को मुक्ति देकर सतोप पाना चाहा है ।

आज का अधुनातन पदार्थवादी दृष्टि-कोण और वर्ग-संघर्ष की चेतना तब तक नहीं विकसित हो सकी थी । नारी के तत्कालीन सामाजिक बंधन भी इसकी प्रेरणा में सहायक हैं और पुरुषों पर नीतिवादिता के अतिरेक का लूना और जीवन-रस-शोषी भार भी इसके लिए उत्तरदायी हैं, जो एक प्रकार से तत्कालीन सामाजिक बंधनों के प्रति विद्रोह का बाल्य रूप था जिसे आज की प्रगति में आगे विकास मिल रहा है ।

इस वेदना से नवयुवक तथा परवर्ती कवियों के निराश-स्वर भी आगे मुखरित हुए, जो आगे प्रस्फुटित होने वाले विद्रोह के अर्ध-प्रबुद्ध रूप हैं । 'प्रसाद' में प्रेम और विलास की लालसा है, किन्तु वह अपनी अनुभूति में न आकर अधिकतर स्मृतियों के रूप में प्रकट हुआ है और उसकी वेदना सक्रिय और निराशा आशामुखी है । इस विषय की विवृति के मूल में 'द्विवेदी'—कालीन प्रेम शृंगार के निरोध ने पर्याप्त मात्रा में काम किया । प्रेम और विरहानुभूति का प्रकाशन प्रत्येक अवस्था में पलायनवादी और प्रतिक्रियात्मक ही नहीं कहा जा सकता । यदि ध्यान-पूर्वक देखा जाय तो आधुनिक प्रगतिशील यौन-विचारों के सूत्र का एक छोर छायावाद की वीथिका से ही बंधा है । सत्य के नाते यह भी स्वीकार करना पड़ेगा कि छायावाद की वेदना आर प्रेम-सम्बन्धी अभिव्यक्तियों अपनी युग-सीमा से सर्वथा मुक्त भी नहीं ।

छायावाद पर न्वन्मिलता का भी आरोप है । छायावादी कवि, कहा जाता है, अपनी अतृप्त और बाह्य जगत् में अभुक्त लालसाओं की तृप्ति एक मादक-मधुर किन्तु असफल कल्पना के लोक में करता दिखलाई पड़ता है । स्वप्न आदि पर लिखी 'पन्त' की कविताएँ तथा 'प्रसाद' की कल्पना द्वारा प्रस्तुत रमणीय चित्र-विधानों के मादक उपकरण इस धारणा की पुष्टि में और सहायक हुए । इसमें कोई सन्देह नहीं कि छायावाद में कल्पना का प्रचुर प्रयोग है । किन्तु वह काव्य ताम्रग्री में नहीं, काव्य-माम्रग्री की अभिव्यक्ति में । यह बात नहीं है कि छायावादी कवि की अनुभूतियाँ सत्य और अन्तः-प्रसूत नहीं होतीं और वह उन्हें कल्पना के सहारे सोच लेता है । कल्पना की प्रधानता का अर्थ यहाँ है कि छायावादी अभिव्यक्ति-विधान में कल्पना का अधिक सहारा लिया

जाता है और यह इसीलिए कि वह रूप और आकार-साम्य पर न जाकर अपनी अनुभूतियों के प्रभाव साम्य पर अधिक बल देता है। वह चाहता है कि पाठक अपनी 'ग्राहक कल्पना' के सहारे मन में ऐसा चित्र बनावे कि उसे देखकर वह स्वयं अपनी इन्द्रिय-चेतनाओं के द्वारा उसे अनुभव-गम्य बना ले। एक आलोचक के शब्दों में छायावादी चित्र-विधान को 'जाग्रत् स्वप्न' मान सकते हैं। छायावादी कवि अपने साथ-साथ पाठकों को लेकर मार्गदर्शक की भौति उसे बाह्य-रूपरेखा का परिचय नहीं करगता, वरन् वह पहले अपने विषय की सहजानुभूति करता है, तब उसे खूब सँवार-सुधार कर चित्रकार की भौति पाठकों अथवा श्रोताओं के अन्तर्ब्रह्मों पर चित्रित कर देना चाहता है। कल्पना और चित्र-विधान की इसी प्रणाली को दिवा-स्वप्न day-dreaming नाम से भी पुकारा गया है। जो हो किन्तु इस कला के हिमायती इस शब्द से यही अर्थ ग्रहण करते हैं कि छायावादी चित्र कल्पना-पटल पर ऐसा प्रभाव-शाली चित्र अंकित करता है कि अपनी ऐन्द्रिक-चेतनाओं से उसका रसमय बोध पाते हुए, हम क्षण मात्र को उसी प्रकार इतर वस्तुओं को भूल जाते हैं, जैसे स्वप्नावस्था में। यह छायावादी काव्य की दृष्टि-चेतना (sense of the eye) का विकसित रूप है।

काम मगल से मंडित श्रेय,
सर्ग—इच्छा का है परिणाम
तिरस्कृत कर उसको तुम भूल
बनाते हो, असफल भवधाम।

छायावादी की नारी केवल शरीरी काम की उद्दीपक काम-पुत्तलिका नहीं, वरन् वह मन-प्राणों में शत-शत सौंदर्य-चित्रों की पुलकन गूँथने वाली एक शक्ति है, जो जीवन के प्रति आकर्षित कर श्रेय को प्रेय बनाती है। प्रकृति के उदात्त रूप में उसका चित्रण भी छायावादी कवि के इसी दृष्टिकोण को व्यक्त करता है। शृङ्गार का यह ग्रहण जीवन से पलायन नहीं, जीवन की स्वीकृति है, जिसे रीतिकाल की प्रतिक्रिया में द्विवेदी-युग भुला चुका था। छायावाद ने इन दोनों छोरों के बीच सन्तुलन स्थापित किया है।

'छायावाद' की वेदना में अनुभूतियों से ऊत्र कर आलोचकों ने कहा, छायावाद के सामने केवल जीवन का कृष्ण-पक्ष है, उज्जल नहीं, वह तो कवल पीड़ा में शान्ति ढूँढता दिखाई देता है। यह जीवन-सघर्ष में सुख से निराश उसकी पराजित भावना का लक्षण है। किन्तु इस वेदना में आनन्द की अनुभूति है, दुःख की नहीं। लगन है, अकर्मण्यता नहीं। साधना है भोग की निराशा

नहीं। इसी से प्रसाद जी के शब्दों में 'छायावाद में वेदना के आधार पर 'स्वानुभूतिमयी विवृति' होने लगी, और वे 'नवीन भाव आन्तरिक स्पर्श से पुलकित थे।' निराशा-जनित पीड़ा की स्वीकृति जीवन में अम्वस्थ वृत्तियों को उकसाती है, किन्तु साधना-जनित वेदना-स्वीकृति जीवन को नवीन आलोक से मंडित करती और उसे उदात्त बनाती है। महादेवी ने भी अपने काव्य में अभिव्यक्त होने वाली पीड़ा को उस समष्टि-पीड़ा का अवशिष्ट किन्तु साहित्य-कलात्मक रूप बतलाया है जिसे वे अपने व्यस्त सामाजिक सेवा के जीवन-व्यापारों में खपा नहीं पातीं। इस प्रकार इस पीड़ा की मूल-प्रेरणा निषेध नहीं, स्वीकृति है; अविश्वास नहीं लक्ष्य के प्रति अडिग आस्था है। जब महादेवी ने कहा कि—

‘तुमको पीड़ा में ढूँढा
तुममें ढूँढूँगी पीड़ा’

तो उसका यह अर्थ नहीं था कि अब पीड़ा ही मेरा साधन और साध्य दोनों है, बल्कि उसका स्पष्ट अर्थ यही है कि विश्व-प्रपंच में गुंथे पीड़ा-सूत्रों के सहारे ही वह अपने आराध्य तक पहुँचें और अब वह उनकी प्राप्ति के वैभव का प्रसार, विश्व के पीड़ा-प्रसार में ही बिखेरना चाहती है, जहाँ से विश्व के असंख्य वंचित-पीडित प्राणी उसे अपना सकें। यह एक महान् उद्देश्य के सम्मुख एक निजी तुच्छ उद्देश्य के त्याग का आदर्श है जो विश्व-कल्याण का मूल है। हाँ, एक प्रश्न अवश्य हो सकता है कि छायावाद में विरह-पीड़ा अथवा प्रेम-पीड़ा का ही इतना प्रसार क्यों हुआ, अन्य पीड़ा-रूप क्यों इतने उदात्त रूप में न आ सके ?

‘छायावाद’ के प्रेम के पीछे एक व्यापक और अशरीरी सत्ता का आदर्श है। जैसे उसने ली का ग्रहण करते हुए भी उसके भीतर की चेतना से ही अपना सम्बन्ध दृढ़ किया, उसी प्रकार उसके प्रेम का आधार चाहे कोई अव्यक्त-अनन्त सत्ता हो अथवा कोई शरीर-धारी सीमात्मक रूप, पर उसकी दृष्टि सदैव वर्ण्य की पार्थिव सीमाओं के पार ही झलकती रही। ‘छायावाद’ का प्रेम यदि ‘असीम’ और अनन्त के प्रति अथवा सृष्टि के मूल में छिपी ‘रहस्यमय—सत्ता’ के लिए आक्रुत आवेदन है, तो वह परम्परा से प्राप्त रहस्य-वादी धारा का युगानुरूप नया रूप है। यदि उसका प्रेम स्थूल लौकिक आधारों के साथ सम्बद्ध है, तो वह अजस्र ही आत्मा के उस स्तर पर पहुँचा हुआ है जहाँ ने सामान्य शरीरज पशु-पक्षियों का विष्मृजन बहुत नीचे ढूँढ़ जाता है। उसे प्रतिक्रियावादी और प्रगतिशाल कहने के पूर्व यह विचार तो कर ही लेना चाहिए कि क्या छायावाद ने हिन्दी-साहित्य और समाज का सचमुच

अहित किया ? यदि ऐसा हो तो निस्सन्देह वह अत्यन्त गर्हित और हीन मनोवृत्ति का काव्य है । किन्तु इसके निर्णय के लिए हमें छायावाद की तत्कालीन परिस्थितियों पर ही प्रकाश-पात करना पड़ेगा ।

कौन सी ऐसी वस्तुएँ हैं जिनके आधार पर उस पर 'पलायनवादी' होने का आरोप किया जाता है ? कुछ प्रमुख आरोप निम्न-लिखित हैं—

१. प्रच्छन्न शृंगार ।

२. वेदना और निराशा-भरा अलस प्रेम ।

३. स्वप्निलता का तत्व ।

४. व्यक्तिगत भावनाओं का प्रबल स्तर ।

५. कर्म और संघर्ष की महत्ता के स्थान पर ऐन्द्रिय रूप-सौन्दर्य की लिप्सा ।

६. अस्वस्थ और निराशा-जनित दार्शनिकता ।

७. दुःख का साधना-रूप में स्वीकार ।

८. यथार्थ के स्थान पर कल्पना का अतिरेक ।

९. साधना की कमी और एक प्रज्वलनशील असयम ।

कहा जाता है छायावाद एक प्रकार से रीतिकालीन शृंगार का पुनर्जागरण है । आचार्य पं० रामचन्द्र जी शुक्ल ने इसे काया-वृत्तियों का प्रच्छन्न पोषण कहा । छायावाद में प्रेम और शृंगार का ग्रहण अवश्य हुआ है, पर वह रीतिकाल की भाँति हाड और मांस की मासल पुकार नहीं, और न उसमें शारीरिक मिलन के ऐन्द्रिक सुख की रति याचना ही है । शृंगार अथवा काम-वृत्ति जीवन की एक स्थायी वृत्ति है और आत्मा के आत्म-विस्तारण प्रवृत्ति (Self propogation) की सहज पुकार है किन्तु जीवन का एक मात्र वही उद्देश्य नहीं बनाई जा सकती । 'छायावाद' ने शृंगार के एक अस्थि-मांस के भीतर एक चेतना का अनुभव किया । उसका शृंगार शरीरी शृंगार नहीं, वरन् अशरीरी है । इस सूक्ष्म आकर्षण की भावना ने द्रष्टा की दृष्टि को ऊपरी शरीर तक ही नहीं सीमित रखा, वरन् उसके भीतर से उसने उस सौंदर्य के दर्शन किए जिसकी पूत प्रतिष्ठा से यह सृष्टि मंगलमयी बनती है और हृदय में एक भूख न जगाकर उसे एक शीतल तृप्ति के रस से आर्द्र कर देती है । यदि शृङ्गार का कोई आत्मिक पक्ष हो सकता है जिसे हम घुर शरीरी शृङ्गार से अलग कर सकें, तो छायावाद हमें उसी शृङ्गार का दर्शन कराता है जहाँ रूप धीरे-धीरे एक चेतन आलोक में विलीन हो जाता है । इसीलिए छायावादियों ने इस नवीन शृङ्गार की व्युत्पत्ति के लिए प्रकृति के प्राचीन उपकरणों और अप्रस्तुतों में फिर से प्राण-प्रतिष्ठा की और नवीन-नवीन उपकरण भी चुने ।

यही नहीं, जहाँ प्रकृति में एकत्र ही मिलने वाले परस्पर सहज-सम्बद्ध उपकरण पर्याप्त न हुए, वहाँ उमने दो दूर के, और कभी-कभी विगोधी एवं भौतिक जीवन में कभी एकत्र न मिलने वाले अप्रस्तुतों को भी मिलाकर, अपनी विधायक कल्पना से नवीन और अभूतपूर्व चित्र भी सज्जित किए, जो पुरातन-पंथियों को 'प्रकृति-दोष' और अस्वाभाविक लगे; किन्तु जिनके ताजे शोशों से सौन्दर्य के नवीन पारखियों ने शृङ्गार की नवीन उद्योगियों का दर्शन भी किया । पुराने साहित्यिकों ने कहा, यह शब्दों का खिलवाड़ और कविता का अपमान है । छायावाद ने प्रकृति के विराट् विस्तार में देखा—

“कर रही लीला-मय आनन्द महाचिति सजग हुई सी व्यक्त ।

विश्व का उन्मीलन अभिराम, इसी में सब होते अनुरक्त ॥”
[‘कामायनी’]

अलक के नागिन, मुख के शशि होने, सर्प के मणि उगलने को तो हम बराबर सुनते आ रहे थे, पर प्रसाद के ‘औसू’ में उन्हीं के नव-सघटित आर एक नवीन सौन्दर्य-चेतना से अनुप्राणित रूप को देखकर हमें एक टटकी झलक का अनुभव होने लगता है—

“बोधा था शशि को किसने, इन काली जंजीरों से ।

मणि वाले फणियों का मुख, क्यों भरा हुआ हीरों से ॥”

प्रकृति-प्रेम, अन्तः-सौन्दर्य और आन्तरिक स्वानुभूतियों की अभिव्यक्ति अपने में ही प्रतिनित्यात्मक, पलायन-प्रवण और पतनोन्मुखी नहीं है । जल का अवरोध प्रबल प्रवाह जिस प्रकार द्वार पाने पर तीव्र गति से बह उठता है और अपनी अवरोध-निरुद्ध अवस्था में इधर-उधर फैलकर दलदल, कीचड़ एवं दुर्गन्धि-युक्त गतों में परिणत होने लगता है, उसी प्रकार जीवन-जगत् एवं कला-सौन्दर्य से सम्बन्धित समाज की सहज प्रवृत्तियों जब अतिरिक्त-अनभीष्ट शोश ने भारान्त हो जाती हैं, तो उसमें भी भली बुरी विविध वृत्तियों प्रकटित होने लगती हैं और जब समाज की अन्तःजीवनी-शक्ति समस्त अवरोधों से टकराकर अपनी अग्रगति के लिए विद्रोहशील हो उठती है, तो उसमें भी गति-विकास एवं स्वास्थ्य के सुकावों के साथ-साथ बहूत सा गाऊ-फेन एवं अनिच्छित द्रव्य मिलकर बह उठते हैं । छायावादी-काव्य-गायना भी अपने में पूर्व के जीवन एवं तत्त्व कला के क्षेत्र में उत्पन्न जितनी ही जड़ताओं के प्रति एक चेतन एवं जीवनवादी विद्रोह थी । इस विद्रोह की लहर में आहों के बुलबुले और चेतना का अमघत आवेग चाहे जितना भी रहा हो उसमें जीवन की स्वीकृति एवं प्राग्गम्यता है, शक्ति एवं जीवन-मूल के सौंदर्य का अन्तरांग है । यह जीवन-मूल के द्वारा और

जीवन के लिए हुआ विद्रोह है। छायावादी काव्य ने सर्वहारा-क्रान्ति और वर्गहीन समाज का नारा तो नहीं बुलन्द किया, किन्तु उसने आने वाली जीवन-व्यवस्था के लिए एक स्वस्थतर मार्ग अवश्य प्रस्तुत किया। उसने वर्तमान जीवन और उसकी ग्रंथियों को अपने ढंग से अभिव्यक्त करने का प्रयत्न किया। अतीत के भीतर से 'स्वप्न-नीड' के दर्शन तो छायावादी कवियों ने अवश्य किए, किन्तु उनके लिए वह ऐसा 'स्वप्न-नीड' नहीं था जो उनके जीवनाकांक्षी पखों को अपनी मृत परिधि में ही समेट कर आगे के सुख-नीड की कामना को सोख लेता। छायावादी कवियों के कठों में, जीवन का सदेश देने वाले प्रातः-विहगों-सी काकली है, जिसमें टूटते हुए अधकार की कम्पन के साथ-साथ नवीन अरुणोदय की प्रकाश-रश्मियों की खनक भी वर्तमान है। अतीत की ओर सकेत होने के कारण ही समस्त छायावादी काव्य-साधना को प्रतिक्रियावादी (Reactionary) पतनोन्मुख (decadent) एवं पलायनवादी (Escapist) कहना इतिहास के एक अगले चरण को निन्दित करता है। छायावादी काव्य-मन्दिर की पुनारिनी सुश्री महादेवी वर्मा के इस कथन को, अपने दायित्व के प्रति सच्चा आलोचक शायद यों ही न उड़ा देना चाहेगा कि छायावाद ने 'जीवन में उमड़ते हुये विद्रोह को संगीत का स्वर और 'भाव का मुक्त-सूक्ष्म आकाश दिया।' ('अपरा' की भूमिका)। यदि सीना खोलकर सैनिक की भाँति लड़ना, प्यार और जीवन के गीत गाना तथा थकान मिटाने के लिए गुनगुनाना, तीनों बातें ही एक स्वस्थ जीवन-सघर्ष का अंग कही जा सकती हैं, तो छायावादी काव्य की रूप की खुमारी, वेदना से पुलकित गीत, आहों से काँपती साँसें और प्रेम के पथ पर झूमती रागिनी के साथ-साथ देश-प्रेम, सांस्कृतिक प्रयास और 'लघुता' की ओर दृष्टिपात की दिशा निश्चय ही हमारी साहित्य-शृंखला की एक अगली कड़ी है। मानव-हृदय की अवरुद्ध अन्तर-रागिनी को कला एवं सौन्दर्य के शक्तिमय स्वर प्रदान करने के साथ ही साथ, छायावादी काव्य में अपेक्षाकृत एक व्यापक एवं वृहत्तर जीवनानुभूति तथा उसे स्वस्थतर एवं अधिक मानवीय आधार देने का सक्षम प्रयास स्पष्टतः परिलक्षित है। जीवन के गहन अन्तराल में उतर कर उसके निरूपण-स्वरूपण का साहस यदि पलायन कहा जायेगा तो वाह्यार्थता एवं भौतिकता का एकान्त अतिरेक, मानव के अन्त स्वरूप एवं आन्तरिक साधना को छुलसाने के साथ ही साथ अपने को भी फुमलाने का प्रयत्न ही कहा जायगा। नवीन उन्मेष जीवन की स्वीकृति है, निषेध नहीं। मार्क्स के दर्शन ने जन-अधिकारों की बात उठाई थी, फ्रायड आदि ने मानव-मन की तहों को उद्घाटित किया था। कवि के मन पर इन सबकी प्रतिक्रिया थी।

छायावादी काव्य के सांस्कृतिक विवेचन के अध्याय में यह बात और भी स्पष्ट हो जायगी कि सारा का सारा जन-मानस किस प्रकार जीवन के नवीन मूल्यों और भाव-विचार की नयी मर्यादाओं के प्रति जागृतक हो उठा था । सौन्दर्य, प्रेम और सहानुभूति की उपयोगिता व्यक्ति ही नहीं, समाज के स्तर पर भी मान्य की गयी थी, स्त्री और पुरुष के बीच का सम्बन्ध सहज, अकृत्रिम एवं भाव-पूर्ण हो, इसे हर कवि ने अनुभव किया । 'वचन'—जैसे कवि इस पार की सगिनी नारी की परलोक-गत असम्भावना को सोचकर विषण्ण हो गये—“इस पार प्रिये तुम हो मधु है, उस पार ने जाने क्या होगा ?” भगवती चरण वर्मा ने नारी के प्रेम को एक वरदान और विभूति की गरिमा दी, जिसकी कल्पना पर ही वे मतवाले हो उठते थे । नारी और पुरुष के बीच सहज आकर्षण के तथ्य को स्वीकार करते हुए इस युग ने दोनों के बीच निश्चल एवं हार्दिक आदान-प्रदान का समर्थन किया । सत्य का यह स्वीकार पलायन नहीं, एक सजग दृष्टि का उन्मेष था ।

रागात्मकता, कल्पना-रमण, भावुकता, सौंदर्य-प्रियता, सुदूर सुधियों से प्रेम, अज्ञात रहस्यों के प्रति जिज्ञासा, नये मानों की खोज और प्रकृति के साहचर्य की कामना आदि सभी वृत्तियों के लिये युग-मानस का मथन अनिवार्य है । यह मथन सिद्ध कर देगा कि बदलती स्थितियों में सघर्ष-शील मूल्यों की टक्कराहत मानव-मन को अनेक धक्के देती ही हैं, पर जीवन की जटिलता को ह्वाड़ कर साथ ही उसे अग्र गति का वेग भी प्रदान करती है । यह वेग जीवन की सक्रिय सर्जनाओं में धीरे-धीरे ही उतरा है ।



छायावादी काव्य-धारा के सांस्कृतिक तत्त्व

कुछ विद्वानों की ऐसी मान्यता-सी दिखलाई पड़ती है कि छायावाद काव्य में केवल एक कलावादी दृष्टिकोण है, अधिक से अधिक वे साहित्य के क्षेत्र में एक कलात्मक आन्दोलन तक मान सकते हैं। ऐसा कहने वालों का ऐसा संकेत होता है कि समाज में जैसे प्रचलन (फैशन) चल पड़ते हैं और कुछ समय के बाद अपना आकर्षण खोकर बासी या पुराने पड़कर मिट जाते हैं, उसी प्रकार पाश्चात्य-प्रभाव और वैंगल की प्रेरणा से हिन्दी के कुछ नवीनता-प्रेमी कवियों ने एक नया आन्दोलन चला दिया, जो मूल, अन्तर्वर्ती धारा के ऊपरी तल की एक लहर-मात्र बनकर मिट गया। उनकी दृष्टि से छायावादी काव्य का हिन्दी-क्षेत्र के जन-समाज की जीवन-धारा और चेतना-स्रोतस्विनी से कोई सम्बन्ध नहीं। यह झोका है, जो आया और बह गया।

ऐसे लोगों को दो श्रेणी में बाँटा जा सकता है। एक वर्ग उन लोगों का है, जो भारतीय रसवाद की शास्त्रीय सीमा-रेखाओं की स्थूलता से हम प्रकार अपने को परिवद्ध किए हुए हैं कि वे उसके आस-पास की भूमियों पर भी विचरण नहीं करना चाहते। तुलसी और सूर का काव्य उनके लिए सर्वोच्च काव्य है और उसके बाद का काव्य हास की रेखा पर ही जा रहा है। उनकी घाग्घा साहित्य के बारे में कुछ वैसी ही है, जैसे जीवन में उन लोगों की जो 'सत्य-युग' को सबसे अच्छा युग मानकर उसके बाद पौराणिक मान्यता के अनुसार आगे हास की ही सम्भावना में विश्वास करते हैं। वे धर्म के साम्प्रदायिक रूप को ही जीवन का सर्वोच्च लक्ष्य मानते हैं और उसे ही काव्य का श्रेष्ठ विषय भी, जीवन की लौकिकता को भी वे रीतिकालीन कवियों की भाँति अलौकिकता के आवरण में ही स्वीकार करते हैं और रस ध्वनि को काव्य का ध्येय, स्वयं जीवन भी जहाँ इनके सामने गौण हो जाता है। इन्हें पुनरुत्थानवादी भी कहा जा सकता है जो आज की आधुनिकतम शब्दावली में, 'प्राचीनता की ओर' को अपना संचालक उद्घोष मानते हैं।

दूसरी श्रेणी उन लोगों की है जो काव्य को सामाजिक उद्देश्यों का मात्र वाहन मानते हैं और ऐसा विश्वास करते हैं कि साहित्य और साहित्यकार का समाज-समष्टि के सामने कोई विशिष्ट महत्त्व नहीं और न कोई दूसरा दायित्व ही, वह वर्ग-विशेष का एक सगठन-पक्ष (फ्रंट) है, और वर्ग-विशेष के उद्देश्य-

विशेष के लिए साधन के पद से ऊँचा उनका कोई स्थान नहीं। साहित्य का साध्य-पद उन्हें स्वीकार्य ही नहीं। उनका कहना है कि अन्य रक्षा पंक्तियों एवं संगठन-भूमियों (फ्रन्ट्स) की भाँति साहित्य और काव्य भी अधिकार-युक्त वर्ग के हितों की रक्षा के लिए एक साधन है। जब काव्य-साहित्य सदा से ही एक वर्ग के विरुद्ध दूसरे वर्ग का रक्षा-अस्त्र रहा है, तो आज भी वह उसी रूप में क्यों न ग्रहण किया जाय? अतः वे अपने राजनीतिक एवं सामाजिक मत-वाद के प्रचार के साधन के रूप में हो, अन्य क्षेत्रों के श्रमिकों की भाँति कवि को भी एक श्रमिक मानते हैं। उनका विश्वास है कि समाज एवं व्यक्ति के जीवन में अर्थतन्त्र का सर्वोच्च महत्व है। समाज और उनकी आश्रित इकाई, व्यक्ति का सम्पूर्ण जीवन-निर्माण ही इसी अर्थ व्यवस्था के सौंचे में होता है। जहाँ पहला वर्ग साहित्य को पूर्ण समाज-निरपेक्ष अलौकिक एवं ब्रह्मानन्द-महोदर मानता है, वहाँ दूसरा वर्ग उसे समाज अथवा वर्ग विशेष का दास, भौतिक एवं परतन्त्र कहता है। पहला वर्ग छायावादी काव्य को वाद्विक, क्लिष्ट, असाधारणीकृत, चमत्कारवादी और घोर व्यक्तिवादी कहता है और दूसरा वर्ग उसे अकर्मण्य, नपुंसक, निराशा-वादी, सामाजिक यथार्थों के समझ पलायन-शील, प्रतिक्रियावादी, मध्य-वर्गीय विकृतियों का परिणाम एवं आत्म-जातिक भ्रान्तियों या मनोग्रन्थियों से रूग्ण घापित करता है। इस धारा के (उनकी दृष्टि से) विश्व के इस सर्वाधिक प्रगतिशील समष्टिवादी विचार-तंत्रों में न बहने के कारण, वे उसे थोड़े रूपान (रोमांस), दिग्भ्रान्ति एवं क्षय-ग्रस्तता के साहित्य से ऊँचा स्थान नहीं देते। पहला वर्ग, छायावादी अस्पष्टता को जानबूझ कर लाया गया उलझाव और घुमाकर नाक पकड़ना मानता है, दूसरा वर्ग उसे स्वयं कवियों की भ्रान्ति, वैचारिक विशङ्कुता, अपने अन्तर्मन की ग्रन्थियों के अज्ञान एवं सामाजिक यथार्थ को न समझ पाने की असमर्थता का परिणाम मानता है। एक इसलिए अप्रसन्न है कि काव्य अति-लीकिकता और व्यक्ति-एपणाओं से अपवित्र क्यों किया गया? दूसरा इसलिए चिढ़ता है कि शीघ्र से शीघ्र मार्क्सवादी विचार-धारा में प्रशिक्षित दीक्षित होकर रक्त-ध्वज का विराट् उन्नीलन क्यों नहीं किया गया—लाल मेना और मान्को के अभियानों पर प्रयाण-भाँत क्यों नहीं गाये गये? इन उभय-पक्षीय 'त्रयो' के बीच में छाया-वाद कभी थोथा दर्शन कहा गया, कभी उत्तरदायित्वों ने प्रकृति की ओर पलायन, कभी रूग्ण अहम् का रहस्य-गीत और कभी मध्यवर्गीय स्वप्नावादन।

एक वर्ग, चूँकि, काव्य के सामाजिक उत्तरदायित्व और जीवन का अभि-व्यक्ति के सत्य का गले के नीचे उतार ही नहीं पाता, अतः वह इस युग के

साहित्य के पीछे सक्रिय जीवन-शक्तियों और सामाजिक सत्तों को पहचानना ही नहीं चाहता, दूसरा वर्ग सामाजिक परिपार्श्व और अपने भौतिक बाह्यवादी सिद्धान्त से इतना सन्नत है कि वह परिस्थितियों के यथार्थ और व्यक्तिपर उसकी प्रतिक्रिया के स्वाभाविक सत्य को एक बाह्यारोपित पूर्वाग्रह के रंगीन चश्मे से देखता है और साहित्य के निजी माध्यम, रचना-प्रक्रिया और साहित्यिक मूल्य को कुछ भी महत्त्व न देकर, अपने नपे-तुले सौंचे की एकागिता को ही सब कुछ समझ लेता है। दर्शन, राजस्व, संस्कृति और कला को वह वर्ग की सीमा-रेखा से आगे की वस्तु ही नहीं मानता। उसने सत्य-असत्य ग्राह्य त्याज्य और पाप-पुण्य के द्वन्द्व-रूपों को 'माक्सिय' और 'अमाक्सिय' में सीमित कर दिया है—जो माक्सिय नहीं, वह सत्य नहीं, शिव नहीं, सुन्दर नहीं। माक्सवादियों का आग्रह मार्क्सवाद पर मार्क्स से भी बलवत्तर है, और जिसे मार्क्स ने भी अन्तिम सत्य के रूप में नहीं घोषित किया होगा, उसे वे अन्तिम और परम सत्य कहकर डटे रहने में तनिक भी हिचकते नहीं दिखलाई पड़ते।

काव्य वस्तुतः न तो जीवन-निरपेक्ष कोई स्वर्गीय वस्तु है और न समाज के वर्ग अथवा विचार-विशेष का क्रीतवाहक। वह इसी भूमि पर, इन्हीं भूमि-वालों द्वारा, इसी भूमि के कल्याणार्थ लिखा जाता है, इसलिए न तो वह मनो-रंजन के छिछले स्तर पर केवल दिल-बहलाव है, न वैयक्तिक विकल्पना की मर्मर-चूड़ाओं का जीवन-निरपेक्ष तगीत और न वाद, विचार अथवा दल-विशेष का परवश पत्र-वाहक। जीवन-जगत् की अन्यान्य विद्याओं और चेतना-प्रेरक प्रक्रियाओं की भाँति, काव्य भी जीवन के लिए, जीवन में और जीवन्त व्यक्तित्वों द्वारा प्रस्तुत होता है। जीवन-कल्याण और उपयोगिता (सूक्ष्म या स्थूल जिस-किसी भी स्तर की हो) को अन्तिम साध्य मान लेने के बाद साधन पर ही ज्ञान-विज्ञान और कलाओं-उपकलाओं का विभाजन हो सकता है। इस प्रास्थानिक सत्य की पूर्ण स्वाकृति के बाद हम यह कह सकते हैं कि साहित्य अथवा काव्य का अमुक रूप है और अमुक पथ से चलकर अमुक प्रकार के प्रभाव से समन्वित होने पर उसे यह सज्ञा प्रदान की जायगी। जैसे जीवन की स्थितियों और उनकी प्रतिक्रियाएँ अनन्त हैं, उसी प्रकार इस अनन्त रूपधारी जीवन की एक विशिष्ट (साहित्यिक या काव्यात्मक) ढंग से व्याख्या-व्यवस्था करने वाला काव्य-साहित्य भी कभी एक शैली-रूप या एक ही प्रेरणा-प्रभाव की कठोर इयत्ता में बन्दी नहीं बनाया जा सकता। काव्य और साहित्य एक सवेदन-शील, जागरूक एवं जीवन्त घटक (इकाई, व्यक्ति या व्यष्टि) के माध्यम से आगत सत्य और शिव की सौन्दर्य-स्वात्मक अभिव्यक्ति है, वह यंत्र का सामूहिक एवं

एक रूप उत्पादन नहीं; इसलिए एकस्वरता और एक-प्रकारता का नारा वाच्यार्थ में वहाँ घटित नहीं किया जा सकता। इन विवशताओं और वस्तु-स्थितियों को समझते हुए ही जन-मंगल की अवतारणा एवं जीवन-व्याख्या की शर्त का आग्रह साहित्यकार और कवि के साथ न्यायकारी होगा। साहित्यकार और कवि के सामने दुहरा उत्तरदायित्व होता है, उसे 'जीवन क्या होना चाहिए' की व्याख्या 'जीवन क्या है' के माध्यम से करनी होती है। 'है' और 'होना चाहिए' (यथार्थ और आदर्श) के बीच से चलने वाले कवि-साहित्यकार को केवल 'चाहिए' के मानदण्ड से कसना, जैसे एकांगी और साहित्य-प्रक्रिया की प्रकृति के विपरीत होगा, वैसे ही कुछ रुढ़ एवं पूर्वाग्रही रेखाओं पर उसका मूल्यों-कन अत्यन्त भयंकर। फिर प्रश्न हो सकता है कि क्या साहित्यिकता सिद्धान्त-हीनता में ही निवास करती है? उत्तर है, नहीं। काव्य सम्पूर्ण जीवन का प्रति-निधि है और वाद एवं मत उसके अन्तर्भूत उपादान एवं माधक। अब तक का इतिहास यही सिद्ध करता है कि वाद और सिद्धान्त केवल जीवन को समझने के कोण ही रहे हैं, स्वयं जीवन नहीं। वाद-विशेष के साथ आसक्ति जीवन के व्यापक एवं महत्तर सत्यो की स्वीकृति में बाधिका भी हो सकती है। इससे सिद्धान्त विशेष की सीमाओं से अध-मोह का त्याग सिद्धान्त हीनता नहीं बल्कि साहित्यकार के दायित्वो का भार और अधिक बढ़ जाना है। जहाँ यह तटस्थता और ऊर्ध्व दृष्टि कर्त्तव्यों से पलायन और स्वार्थ रति की समर्थिका बनकर आवे, वहाँ वह अवश्य गर्ह एवं प्रत्यवधान-योग्य है।

काव्य और साहित्य व्यष्टि और समष्टि, व्यक्ति और समाज, भोग एवं त्याग तथा कर्त्तव्य और अधिकार के बीच एक स्वस्थ, कल्याण-मुखी, रस-सौन्दर्यात्मक समन्वय है। सन्तुलन उसका लक्ष्य है, पर मिथ्या भाग्यवाद, झूठे सन्तोष-दान और सामाजिक विषमताओं पर पलते निहित-स्वार्थों की रक्षा का सन्तुलन नहीं, सीमान्तों (इक्विटीम्स) की अस्वस्थ विकृतियों के निराकरण एवं निरसन का सन्तुलन, जो द्वन्द्व-भरे जीवन-जगत् के बीच से मानव-समाज को सुख-शान्ति एवं कल्याण की दिशा में आगे बढ़ावे, जो मानव की मानवीय वृत्तियों को पशुत्व से परिष्कृत कर उच्च मानवत्व की सुन्दर सम्भावनाओं को बल दे।

इस सन्तुलन को लाने के लिए हर काव्य-साहित्य को अपने परम्परागत दाय को सहेजना-सँभालना पड़ता है, उसे समझना-बूझना होता है और नवीन सामाजिक परिस्थितियों एवं नव-वस्तु-सम्बन्धों की मार्गों को मानव के सुख, शान्ति एवं कल्याण की सम्भावनाओं के साथ समाधान देना होता है। जीवन-कल्याण के अन्तिम लक्ष्य और नवीन भौतिक परिस्थितियों के आवश्यकता-

चापों के समन्वय को सम्पन्न करने—परिस्थितियों के प्रकाश में उचित मनोव्यवस्था एवं जीवन-सत्ता के आन्तरिक मूल्यों की आवश्यकता में अनुकूल परिस्थिति-निर्माण के लिए साहित्य को अपनी पुरानी, वर्तमान और भावी विचार-भाव-सम्पदा एवं चिन्ता-मणियों का आकलन-विकलन करते रहना पड़ता है। वह मानव-विकास के अभियान के बीत डगों को विचारता है, वर्तमान चरणों के औचित्य-अनौचित्य को गुनता तथा भावी पद-न्यास के निमित्त अनुकूल भूमियों का भावन करता है। यही साहित्य की सांस्कृतिक दृष्टि है। काव्य और साहित्य मानव संस्कृति का सजग पहरेदार है। मानव-अभियान की काली रातों में भी उसकी गहरो-भारी आवाज अवाह्ति चरणों को रोमांचित और ईप्सित पदों को अभिरक्षा का बल देती है। मानव-विजय के उज्जले प्रभातों में भी वह अशिशिल भाव से अपना कर्त्तव्य निभाता जाता है। हार के क्षणों में तो उसकी वाणी की सजगता, उसके चरणों का विश्वास और दूना हो जाता है। साहित्य संस्कृति का मधुरतम रूप और उसका सुन्दरतम साधन है।

छायावादी काव्य के वास्तविक मूल्य और उसकी सबलता-दुर्बलता का समाकलन तभी हो सकता है, जब हम उस युग के व्यक्ति मन और समाधि-मानस का विश्लेषण करत हुए, उन विशिष्ट बाह्य परिस्थितियों में संघर्ष-शीला समग्र अन्तर्बाह्य चेतना धाराओं के घात अतिघातों से उत्पन्न तथुगान समस्त आलोडन-विलोडनो का निरूपण करें, उनके कार्य-कारणो का विवेचन करें।

छायावादी कवि वस्तुतः अपनी वैयक्तिक मनोविकृतियों से उत्पन्न दिवा-स्वप्नों एवं मानसिक उठानों में खोया निरपेक्ष अन्तर्मुखी रचनाकार नहीं है। वह अपनी बाहरी परिस्थितियों के प्रति पूर्णतः सचेत है। उसके समस्त स्वप्न एवं कल्पना-सर्जन बाह्य परिपार्श्व की प्रतिक्रिया में ही उद्भूत और रूपायित हैं। उसके समाधानों और निष्कर्षों की सीमाएँ हो सकती हैं, पर ये सीमाएँ निश्चित ही उसकी ईमानदारी की सीमाएँ नहीं कही जा सकतीं। बन्धनों के तोड़ने के साधनों की उपयोगिता-अनुपयोगिता तथा सामर्थ्य-असामर्थ्य पर वैमत्य हो सकता है, पर बन्धनों की अनुभूति और उससे मुक्ति की कामना पर सन्देह नहीं किया जा सकता। दस-एक वर्ष पूर्व आलोचना के ऐसे सन्नत स्वर भी सुनाई पड़ते थे कि छायावादी कवि देशद्रोही है और जबकि राष्ट्र स्वतंत्रता-प्राप्ति के सग्राम में, जीने मरने की स्थिति से गुजर रहा हो, वह स्वप्नों का विहाग छेडे हुए हैं, उसे राष्ट्र की नसों में गर्म रुधिर जगाने तथा थके पगों में नवीन स्फूर्ति लाने के लिए ओजस्वीकाव्य का भैरव-राग उठाना चाहिए। ऐसी छिट-फुट कटूक्तियाँ भी सुनने-पढ़ने को मिल जाती थीं कि छायावाद ने आकर हमारी

राष्ट्रीय मुक्ति-यात्रा को और लम्बी कर दिया..... । आज भारत स्वतंत्र है और छायावादी काव्य की छाया से हम पूर्णतः मुक्त भी नहीं हो सके हैं । ऐसी परिस्थितियों में हम उक्त कथनों के सार को स्वयं ओंक सकते हैं; इतिहास के अमोघ चरण चूके नहीं, अपने आक्रोश-विक्रोश की अतिवादिताओं को हम आज निकट से देख सकते हैं । आज हमने राष्ट्रीय स्वतंत्रता और विदेशियों से राजनीतिक मुक्ति ही नहीं प्राप्त की है, हम एक चतुर्मुखी सामाजिक पुनर्निर्माण की दिशा में भी बहुत आगे बढ़ चले हैं । राजनीतिक तंत्र और अर्थ संघटन से सम्बद्ध प्रश्नों तक ही सीमित न रह कर, हमारे समाज की जागरूक चिन्तना नवीन सांस्कृतिक प्रयासों की ओर भी गतिमान है । छायावाद हमें अफ़ोम की नींद नहीं दे रहा था, वरन् हमारे रुढ़ मनोद्वारों को खोलकर भीतर घुटती ज्योति की प्यासों, नवीन समाज-सम्बन्धों और व्यक्ति तथा समाज के बीच नये सन्तुलनों के लिए आकुल चेतनाओं की अवरोधित तड़पनों तथा खोलले आदर्शों के नाम पर मानव-इच्छाओं पर लदे मृत-भारों के विरुद्ध अपेक्षाकृत अधिक विस्तृत, परिष्कृत एवं परिवर्धित चेतना-भूमियों पर विचरण करने की भूख-पीडा को बाहर फूटने का मार्ग दिया । उनका उन्मन अन्तर्गुञ्जन, सुपमा-सौन्दर्य के उच्चतर सोपानों के आरोहण, 'द्विवेदी'-युगीन कृत्रिम आत्म-पीडनों के आकाशी शिखरों से रक्त-मास-मयी मानवता की हरी भरी उपत्यकाओं पर उनके आत्मीयता-भरे अवतरण, अतीत का रोना, भावी की सुखद कल्पना, नारी का नवीन अन्तर्दर्शन, भौतिकता के अतिरेकी कगारों के निकट आध्यात्मिक वंशी की ऋजु-कुञ्चित मीड-मूर्च्छनाएँ, मानव-वादी आस्था का उद्घोष, असुन्दर और नग्न जीवन-सत्यों का रम्य आलोकीकरण, प्रकृति में मानवीयता का सगुणन, अद्वैतवादी दर्शन का लोक-मुसी प्रकाश, अविश्वसनीय एवं अतृप्तिकर मानव-सन्बन्धों के बीच विरह-मिथुन के रहस्य-सिलमिल पारमार्थिक संगीत—सभी कुछ उनके आन्तरिक आलापन, आत्मिक मयन आर बाह्य परिस्थितियों के तीव्र प्रतिक्रियात्मक असन्तोष का द्योतक है । छायावादी कवियों ने किसी सर्वथा नव्य दर्शन की स्थापना नहीं की और न एक स्वर से किसी एक सुनिश्चित दार्शनिक आन्दोलन का अभियान ही चलाया, किन्तु प्रत्येक कवि अपने युग के सांस्कृतिक अवरोधों से परिचित एवं प्रतिक्रियमाण था । समाज की मूल सांस्कृतिक परम्परा के काल-रुढ़ कटियों की अनुपयोगिता को वे समझ रहे थे, वस्तुतः वे उसे इस प्रकार हिलाना चाहते थे कि उपयोग-हीन जड़ आल-जाल झड़ पड़ें और उनमें से चमकता उपयोगी द्रव्य अपनी धी ब्रिस्तेर दे । इसीसे छायावाद हमारी परंपरा-गत मस्कृति के मरु-वन में ओधी बनकर नहीं, प्रभात का वह मलय-पवन बनकर बहा है, जिससे हमारे आदर्शों के

चापों के समन्वय को सम्पन्न करने—परिस्थितियों के प्रकाश में उचित मनोव्यवस्था एवं जीवन-सत्ता के आन्तरिक मूल्यों की आवश्यकता में अनुकूल परिस्थिति-निर्माण के लिए साहित्य को अपनी पुरानी, वर्तमान और भावी विचार-भाव-सम्पदा एवं चिन्ता-मणियों का आकलन-विकलन करते रहना पड़ता है। वह मानव-विकास के अभियान के बीच डगों को विचारता है, वर्तमान चरणों के औचित्य-अनौचित्य को गुनता तथा भावी पद-न्यास के निमित्त अनुकूल भूमियों का भावन करता है। यही साहित्य की सांस्कृतिक दृष्टि है। काव्य और साहित्य मानव सत्कृति का सजग पहरेदार है। मानव-अभियान की काली रातों में भी उसकी गहरा-भारी आवाज अवाह्य चरणों को रोमांचित और ईप्सित पदों को अभिरक्षा का बल देती है। मानव-विजय के उजले प्रमातों में भी वह अशिशिल भाव से अपना कर्त्तव्य निभाता जाता है। द्वार के क्षणों में तो उसकी बाणी की सजगता उसके चरणों का विश्वास और दूना हो जाता है। साहित्य सत्कृति का मधुरतम रूप और उसका सुन्दरतम साधन है।

छायावादी काव्य के वास्तविक मूल्य और उसकी सचलता-दुर्बलता का समाकलन तभी हो सकता है, जब हम उस युग के व्यक्ति मन और समष्टि-मानस का विश्लेषण करत हुए, उन विशिष्ट बाह्य परिस्थितियों में संघर्ष-शीला समग्र अन्तर्बाह्य चेतना धाराओं के घात अतिघातों से उत्पन्न तद्युगान समस्त आलोडन-बिलोडनो का निरूपण करें, उनके कार्य-कारणो का विवेचन करें।

छायावादी कवि वस्तुतः अपनी वैयक्तिक मनोविकृतियों से उत्पन्न दिवा-स्वप्नों एवं मानसिक उडानों में खोया निरपेक्ष अन्तर्मुखी रचनाकार नहीं है। वह अपनी बाहरी परिस्थितियों के प्रति पूर्णतः सचेत है। उसके समस्त स्वप्न एवं कल्पना-सर्जन बाह्य परिपार्श्व की प्रतिक्रिया में ही उद्भूत और रूपायित हैं। उसके समाधानों और निष्कर्षों की सीमाएँ हो सकती हैं, पर ये सीमाएँ निश्चित ही उसकी ईमानदारी की सीमाएँ नहीं कही जा सकती। बन्धनों के तोड़ने के साधनों की उपयोगिता-अनुपयोगिता तथा सामर्थ्य-असामर्थ्य पर वैमत्य हो सकता है, पर बन्धनों की अनुभूति और उससे मुक्ति की कामना पर सन्देह नहीं किया जा सकता। दस-एक वर्ष पूर्व आलोचना के ऐसे सत्रस्त स्वर भी सुनाई पड़ते थे कि छायावादी कवि देशद्रोही है और जबकि राष्ट्र स्वतंत्रता-प्राप्ति के संग्राम में, जीने मरने की स्थिति से गुजर रहा हो, वह स्वप्नों का विभाग छेड़े हुए हैं, उसे राष्ट्र की नसों में गर्म रुधिर जगाने तथा थके पगों में नवीन स्फूर्ति लाने के लिए ओजस्वीकाव्य का भैरव-राग उठाना चाहिए। ऐसी छिट-फुट कट्टीकृतियाँ भी सुनने-पढ़ने को मिल जाती थीं कि छायावाद ने आकर हमारी

राष्ट्रीय मुक्ति-यात्रा को और लम्बी कर दिया..... । आज भारत स्वतंत्र है और छायावादी काव्य की छाया से हम पूर्णतः मुक्त भी नहीं हो सके हैं । ऐसी परिस्थितियों में हम उक्त कथनों के सार को स्वयं ओंक सकते हैं; इतिहास के अमोघ चरण चूके नहीं, अपने आक्रोश-विक्रोश की अतिवादिताओं को हम आज निकट से देख सकते हैं । आज हमने राष्ट्रीय स्वतंत्रता और विदेशियों से राजनीतिक मुक्ति ही नहीं प्राप्त की है, हम एक चतुर्मुखी सामाजिक पुनर्निर्माण की दिशा में भी बहुत आगे बढ़ चले हैं । राजनीतिक तंत्र और अर्थ संघटन से सम्बद्ध प्रश्नों तक ही सीमित न रह कर, हमारे समाज की जागरूक चिन्तना नवीन सांस्कृतिक प्रयासों की ओर भी गतिमान है । छायावाद हमें अफोम की नौद नहीं दे रहा था, वरन् हमारे रुद्ध मनोद्वारों को खोलकर भीतर झुटती ज्योति की प्यासों, नवीन समाज-सम्बन्धों और व्यक्ति तथा समाज के बीच नये सन्तुलनों के लिए आकुल चेतनाओं की अवरोधित तड़पनों तथा खोलले आदर्शों के नाम पर मानव-इच्छाओं पर लदे मृत-भारों के विरुद्ध अपेक्षाकृत अधिक विस्तृत, परिष्कृत एवं परिवर्धित चेतना-भूमियों पर विचरण करने की भूख-पीड़ा को बाहर फूटने का मार्ग दिया । उनका उन्मन अन्तर्गुञ्जन, सुषमा-सौन्दर्य के उच्चतर सोपानों के आरोहण, 'द्विवेदी'-युगीन कृत्रिम आत्म-पीडनों के आकाशी शिखरों से रक्त-मास-मयी मानवता की हरी भरी उपत्यकाओं पर उनके आत्मीयता-भरे अवतरण, अतीत का रोना, भावी की सुखद कल्पना, नारी का नवीन अन्तर्दर्शन, भौतिकता के अतिरेकी कगारों के निकट आध्यात्मिक वंशी की ऋजु-कुञ्चित मीड-मूर्च्छनाएँ, मानव-वादी आस्था का उद्घोष, असुन्दर और नग्न जीवन-सत्यों का रम्य आलोकीकरण, प्रकृति में मानवीयता का सगुम्फन, अद्वैतवादी दर्शन का लोक-मुखी प्रकाश, अविश्वसनीय एवं अतृप्तिकर मानव-सन्बन्धों के बीच विरह-मिलन के रहस्य-क्षिप्तमिल पारमार्थिक संगीत—सभी कुछ उनके आन्तरिक आलाडन, आत्मिक मथन और बाह्य परिस्थितियों के तीव्र प्रतिक्रियात्मक असन्तोष का चोतक है । छायावादी कवियों ने किसी सर्वथा नव्य दर्शन की स्थापना नहीं की और न एक स्वर से किसी एक सुनिश्चित दार्शनिक आन्दोलन का अभियान ही चलाया, किन्तु प्रत्येक कवि अपने युग के सांस्कृतिक अवरोधों से परिचित एवं प्रतिक्रियमाण था । समाज की मूल सांस्कृतिक परम्परा के काल-रूढ़ कडियों की अनुपयोगिता को वे समझ रहे थे, वस्तुतः वे उसे इस प्रकार हिलाना चाहते थे कि उपयोग-हीन जड़ आल-जाल क्षुब्ध पड़ें और उनमें से चमकता उपयोगी द्रव्य अपनी श्री बिखेर दे । इसीमें छायावाद हमारी परंपरा-गत संस्कृति के महा-वन में ओंघी बनकर नहीं, प्रभात का वह मलय-पवन बनकर घड़ा है, जिससे हमारे आदर्शों के

संस्कृति-मुखी आत्माओं द्वारा ही सम्भव होता है। इस प्रकार प्रत्यक्ष भौतिक प्राप्ति-अप्राप्ति की प्रेरणाओं से आगे बढ़कर संस्कृति, सुन्दर से सुन्दरतर की ओर अपने चिरन्तन गति-क्रम में, जीवन के विविध सामाजिक सम्बन्धों के निर्धारण-निरूपण, व्याख्या-विश्लेषण एवं विकास प्रकाश से लेकर उसके अन्तिम लक्ष्य एवं परम ध्येयो तक लहराती रहती है। उच्च स्तर पर जीवन-जगत् को लेकर किया गया समस्त निरपेक्ष चिन्तन, जो स्वयं अपने में ही एक उद्देश्य होता है, संस्कृति की प्राण-धारा है।

यह संस्कृति कोई जड़ या सर्वथा अपरिवर्तित द्रव्य नहीं है। संस्कृति के साथ जड़ता या अपरिवर्तन का दुराग्रह अथवा उसके विशिष्ट रूपाकारों या बाह्य सामाजिक परिणतियों को अन्तिम और शाश्वत मानकर चलना, स्वयं संस्कृति की मूल चेतना के साथ अन्याय करना है। संस्कृति तो मानव-समाज की एक चिर प्रवहमान चेतना-धारा है, जो उसके अन्तर्बाह्य की प्रतिक्रियाओं, आवश्यकताओं एवं पारस्परिक प्रतिफलनों के बीच समन्वय एवं सगति की कल्याणमयी कड़ियों जोड़ती हुई निरन्तर सत्यतर, शिवतर एवं सुन्दरतर की ओर प्रवण होती है : वह मानव-चेतना के उच्चाति-उच्च स्तरों के सूक्ष्म प्रकाशों की अवगति करती हुई उन्हें मानव के साक्षात्कारार्थ-भावनार्थ सामाजिक भूमि पर अवतरित करती चलती है। उसकी तुलना पौराणिक गंगा से की जा सकती है जो विष्णु (व्यापक एवं उच्चतम सत्य) का चरण जल है, जिसे कल्याण-नियोजनार्थ ब्रह्मा (भावक, साक्षात्कर्त्ता अथवा सर्जक) अपने कमंडल (क-मंडल, प्रवृत्ति-मुखी, अथवा लोक-हितोन्मुखी बुद्धि) में धारण करता है और जो पृथ्वी के भगीरथों द्वारा शिव की जटाओं में (विभिन्न कल्याण-मुखी सस्था साधनों के माध्यम से) धूमती हुई घरा-घाम (समाज, लोक-भूमि) पर लायी जाती है। वह सत्य के पाषाणों को फोड़कर, उन्हें सरस बनाती हुई फिर लोक-हित-सिंधु में समा जाती है। विभिन्न मत मतान्तरों का जल लेती हुई और विविध भाव-विचार-भूमियों पर बहती हुई भी वह आदि से आज तक गंगा ही है, गंगात्व का उसका मूल तत्त्व कभी मिटा नहीं और न उसने किसी भी कोण से बहकर आये जीवन-जल को अस्वीकार ही किया—

“एक नदिया, एक नार कहावत मैलो नीर भरो।

सब मिलि के जब एक नरन भय सुरसरि नाम परो ॥”

संस्कृति की मूल सत्य शिव सुन्दरा धारा में वाद, सम्प्रदाय, मत और दृष्टि-कोण—सभी कुछ एक व्यापक सम्बद्धता एवं वृहत्तर सामञ्जस्य में बहते रहते हैं। संस्कृति उस मानव-समाज का सूक्ष्म जीवन-जल है जिसकी सामयिक आवि-

लताएँ उसकी मूल स्वच्छता को चिर-काल तक बाधित नहीं रख सकती। उसमें सँकरे आगहों, निहित-स्वार्थ-मूलक दृष्टियों, साम्प्रदायिक कट्टरताओं और देश-कालावबाधित मतों-अर्थवादों का कोई स्थायी महत्त्व नहीं। 'सत्य, शिव और सुन्दर' के चिन्तन-अनुभावन की यह जाह्नवी शिलाओं को किनारे लगाती, गत्तों को उर्वर मिट्टी से भरती और रुढ़ बाधा-कर्गारों को छँटती हुई सदा बहती आयी है, बहती रहेगी।

उपर्युक्त कथन से यह भ्रम कदापि न होना चाहिए कि मानव-चेतना और उसके आलोडन-विलोडन से मिल सस्कृति की कोई निरपेक्ष सत्ता होती है। वस्तुतः जाति की चेतना से असम्पृक्त अस्तित्व की बात कहना सस्कृति का दैवीकरण है, जो भ्रामक एवं त्रुटि-पूर्ण है। वह जाति-विशेष तक ही-जड़ोभूत वस्तु भी नहीं है, सामान्यता के आधार पर उसका विश्व-रूप भी निर्दिष्ट किया जा सकता है। ऊपर के कथनों का संकेत यही है कि सस्कृति का एक विकास-क्रम होता है और अनजाने या स्वार्थ में भ्रान्त बना देने की सीमाओं के बावजूद उसका लक्ष्य मानव का निरन्तर परिष्कार-संस्कार ही होता है।

छायावादी काव्य की कुछ सान्स्कृतिक प्रतिक्रियाएँ और उसका एक सांस्कृतिक लक्ष्य रहा है। कुछ लोगों ने राष्ट्रीयता के आवेग में उपनिषदों एवं 'अद्वैत'-दर्शन को इसकी मूल प्रेरणा माना, कुछ ने इसे शुद्ध रूप से भारतीय रहस्यवाद का विकास माना और कुछ ने इसे प्रकृति-वादी, सर्वात्मवादी अथवा पाश्चात्य रहस्यवाद का अनुकारी कहा। हीगल, डेकार्ट आदि की बातें भी उठी हैं और 'ससीम-असीम' के 'फाइनाइट'-'इनफिनिट' इंगलिश-पर्यायों को लेकर भी पाश्चात्य दर्शनों में खोज-बीन हुई है। इन विभिन्न कौणीय विचार-दृष्टियों से इतना सचेत तो निभ्रान्त रूप से प्राप्त हो जाता है कि इस युग के काव्य के पीछे एक सांस्कृतिक सन्तर्पण अवश्य सचेत रहा। वस्तुतः इन कवियों ने पूर्व को भी ताबी आँखों देखने का प्रयत्न किया था और पश्चिम को सर्वथा त्याग न समझ, उसे भी परखने की चेष्टा की थी। छायावादी युग न तो अतीत के पुन-कृत्यान का आन्दोलन कहा जा सकता है और न पश्चिमवादी प्रतिक्रिया, पूर्व और पश्चिम का राग-विराग उनका प्रस्थान-विन्दु नहीं। यह युग परम्परा की स्वस्थ कटियों के स्रग्द के साथ-साथ वर्तमान के नवीन तत्त्वों के कृत्याण मग सन्तुलन-मामंजस्य की चेतना के साथ गतिमान् हुआ था। पूर्व के अन्वमोह और पश्चिम के अन्धानुगमन के बाव, यह एक स्वस्थ, जीवन-पोषी एवं मन्य-स्वीकारी पुनःसंघटन का शुभ अनुग्रह है। अतएव इसके सान्स्कृतिक परमाणुओं को परखने के लिए हमें उन खातों पर निराग्रह विचार करना होगा, वहाँ से

संस्कृति-मुखी आत्माओं द्वारा ही सम्भव होता है। इस प्रकार प्रत्यक्ष भौतिक प्राप्ति-अप्राप्ति की प्रेरणाओं से आगे बढ़कर संस्कृति, सुन्दर से सुन्दरतर की ओर अपने चिरन्तन गति-क्रम में, जीवन के विविध सामाजिक सम्बन्धों के निर्धारण-निरूपण, व्याख्या-विश्लेषण एवं विकास प्रकाश से लेकर उसके अन्तिम लक्ष्य एवं परम ध्येयों तक लहराती रहती है। उच्च स्तर पर जीवन-लग्न को लेकर किया गया समस्त निरपेक्ष चिन्तन, जो स्वयं अपने में ही एक उद्देश्य होता है, संस्कृति की प्राण-धारा है।

यह संस्कृति कोई जड़ या सर्वथा अपरिवर्तित द्रव्य नहीं है। संस्कृति के साथ जड़ता या अपरिवर्तन का दुराग्रह अथवा उसके विशिष्ट रूपाकारों या बाह्य सामाजिक परिणतियों को अन्तिम और शाश्वत मानकर चलना, स्वयं संस्कृति की मूल चेतना के साथ अन्याय करना है। संस्कृति तो मानव-समाज की एक चिर प्रवृद्धमान चेतना-धारा है, जो उसके अन्तर्बाह्य की प्रतिक्रियाओं, आवश्यकताओं एवं पारस्परिक प्रतिफलनों के बीच समन्वय एवं सगति की कल्याणमयी कड़ियों जोड़ती हुई निरन्तर सत्यतर, शिवतर एवं सुन्दरतर की ओर प्रवण होती है : वह मानव-चेतना के उच्चाति-उच्च स्तरों के सूक्ष्म प्रकाशों की अवगति करती हुई उन्हें मानव के साक्षात्कारार्थ-भावनार्थ सामाजिक भूमि पर अवतरित करती चलती है। उसकी तुलना पौराणिक गंगा से की जा सकती है जो विष्णु (व्यापक एवं उच्चतम सत्य) का चरण जल है, जिसे कल्याण-नियोजनार्थ ब्रह्मा (भावक, साक्षात्कर्ता अथवा सर्जक) अपने कमंडल (क-मंडल, प्रवृत्ति मुखी, अथवा लोक-हितोन्मुखी बुद्धि) में धारण करता है और जो पृथ्वी के भगीरथों द्वारा शिव की बटाओं में (विभिन्न कल्याण-मुखी सस्था साधनों के माध्यम से) घूमती हुई घरा-घाम (समाज, लोक-भूमि) पर लायी जाती है। वह सत्य के पाषाणों को फोड़कर, उन्हें सरस बनाती हुई फिर लोक-हित-सिंघु में समा जाती है। विभिन्न मत मतान्तरों का जल लेती हुई और विविध भाव-विचार-भूमियों पर बहती हुई भी वह आदि से आज तक गंगा ही है, गंगात्व का उसका मूल तत्त्व कभी मिटा नहीं और न उसने किसी भी कोण से बहकर आये जीवन जल को अस्वीकार ही किया—

“एक नदिया, एक नार कहावत मैलो नीर भरो।

सब मिलि के जब एक नरन भय सुरसरि नाम परो ॥”

संस्कृति की मूल सत्य-शिव सुन्दरा धारा में वाद, सम्प्रदाय, मत और दृष्टि-कोण—सभी कुछ एक व्यापक सम्बद्धता एवं वृहत्तर सामग्र्य में बहते रहते हैं। संस्कृति उस मानव-समाज का सूक्ष्म जीवन-जल है जिसकी सामयिक आवि-

लताएँ उसकी मूल स्वच्छता को चिर-काल तक बाधित नहीं रख सकतीं । उसमें सँकरे आग्रहों, निहित-स्वार्थ-मूलक दृष्टियों, साम्प्रदायिक कट्टरताओं और देश-कालावबाधित मतों-अर्थवादों का कोई स्थायी महत्त्व नहीं । 'भक्त्य, शिव और सुन्दर' के चिन्तन-अनुभावन की यह जाह्नवी शिलाओं को किनारे लगाती, गत्तों को उर्वर मिट्टी से भरती और रुढ़ वाधा-कर्गारों को छोटती हुई सदा बहती आयी है, बहती रहेगी ।

उपर्युक्त कथन से यह भ्रम कदापि न होना चाहिए कि मानव-चेतना और उसके आलोड़न-विलोड़न से भिन्न सस्कृति की कोई निरपेक्ष सत्ता होती है । वस्तुतः जाति की चेतना से असम्पृक्त अस्तित्व की बात कहना सस्कृति का दैवीकरण है, जो भ्रामक एवं त्रुटि-पूर्ण है । वह जाति-विशेष तक ही जड़ीभूत वस्तु भी नहीं है, सामान्यता के आधार पर उसका विश्व-रूप भी निर्दिष्ट किया जा सकता है । ऊपर के कथनों का संकेत यही है कि सस्कृति का एक विकास-क्रम होता है और अनजाने या त्वार्य में भ्रान्त बना देने की सीमाओं के बावजूद उसका लक्ष्य मानव का निरन्तर परिष्कार-संस्कार ही होता है ।

छायावादी काव्य की कुछ साम्स्कृतिक प्रतिक्रियाएँ और उसका एक सांस्कृतिक लक्ष्य रहा है । कुछ लोगों ने राष्ट्रीयता के आवेग में उपनिषदों एवं 'अद्वैत'-दर्शन को इसकी मूल प्रेरणा माना, कुछ ने इसे शुद्ध रूप से भारतीय रहस्यवाद का विकास माना और कुछ ने इसे प्रकृति-वादी, सर्वात्मवादी अथवा पाश्चात्य रहस्यवाद का अनुकारी कहा । डीगल, डेकार्ट आदि की बातें भी उठी हैं और 'ससीम-अतीम' के 'फाइनाइट'-'इनफिनिट' इंगलिश-पर्यायों को लेकर भी पाश्चात्य दर्शनियों में खोज-बीन हुई है । इन विभिन्न कोर्णाय विचार-दृष्टियों से इतना सचेत तो निर्भ्रान्त रूप से प्राप्त हो जाता है कि इस युग के काव्य के पीछे एक सांस्कृतिक सषपे अवश्य सचेत रहा । वस्तुतः इन कवियों ने पूर्व को भी ताबी ओंखों देखने का प्रयत्न किया था और पश्चिम को सर्वथा त्याग्य न समझ, उसे भी परखने की चेष्टा की थी । छायावादी युग न तो अतीत के पुन-स्थान का आन्दोलन कहा जा सकता है और न पश्चिमवादी प्रतिक्रिया; पूर्व और पश्चिम का राग-विराग उनका प्रस्थान-बिन्दु नहीं । वह युग परम्परा की स्वस्थ कटियों के सग्रह के साथ-साथ वर्तमान के नवीन तरंगों के कलशमय सन्तुलन-सामंजस्य की चेतना के साथ गातिमान् हुआ था । पूर्व के अन्वयमोह और पश्चिम के अन्धानुगमन के बाँध, वह एक स्वस्थ, जीवन-योगी एवं सत्य-स्वीकारी पुन-संघटन का शुभ अनुष्ठान है । अतएव हमके सांस्कृतिक परमाणुओं की परखने के लिए हमें उन सीतों पर निराग्रह विचार करना होगा, जहाँ से

वे आये या आ सकते थे। इन स्रोतों को हम दो प्रधान वर्गों में विभाजित कर सकते हैं, एक परम्परागत, दूसरा नवीन।

परम्परागत भारतीय दर्शन में औपनिषदिक विचार-धारा अपना बहुत बड़ा महत्त्व रखती है। 'प्रस्थान-त्रयी' में इसका प्रथम पद है। समर्थक, व्याख्याता, अथवा विकासक-प्रकाशक मतों की बात तो छोड़िए, विरोधिनी धाराओं ने भी उनका सहारा लिया और उसकी मुद्रा से मुद्रित करके ही अपने मतों की पुष्टि करते रहे। यह विरोधियों के भी शीश पर चढ़कर बोलने वाला जादू रहा है। अनेकानेक ऋषि-मनीषियों द्वारा रचित ये उपनिषद् एक सामान्य दिशा की व्यापकता में इस प्रकार विस्तृत हैं कि दार्शनिक दुराग्रह तो मिलता ही नहीं, किसी एक कठोर दर्शन को गढ़ कर लादने का भगीरथ प्रयास भी परिलक्षित नहीं होता। ये उपनिषद् वस्तुतः दार्शनिक आग्रहों से प्रेरित ग्रंथ नहीं हैं। ये विभिन्न ऋषियों द्वारा विभिन्न कालों में प्रणीत हैं। इनके रचयिताओं का लक्ष्य जीवन-जगत् के मूल तत्त्वों एवं आत्मा-परमात्मा-सम्बन्धी प्रत्यक्षीभूत, अनुभव किये गये सत्तों की विवृति थी। उपनिषदों ने दार्शनिक कठोराग्रह के स्थान पर आत्मिक मुक्ति एवं शान्ति को ही सर्वाधिक महत्त्व दिया। ब्रह्म उनकी समस्त जिज्ञासाओं का समाधान एवं प्रश्नों का एक मात्र उत्तर था, आत्मानुभव उनका साधन-मार्ग। उन्होंने घोषणा की कि ब्रह्म ही सत्य है, वही सबका कारण है। वह वाणी और मन के लिए अगोचर है। कठोपनिषद् ने ब्रह्मज्ञान के लिए कहा कि उसे वही जानेगा जिसे वह स्वयं इसके लिए चुनेगा। ब्रह्म, जीव और जगत् के सम्बन्धों की सूक्ष्म वैज्ञानिकता में जाने पर इन उपनिषदों में कठोर एकरूपता नहीं मिलेगी। विश्व को ब्रह्म का ही रूप माना गया है, कहीं उसे ब्रह्म का गृह बताया गया है ('हिरण्यमय पात्र', ईशोपनिषद्, १५)। आत्मा को भी ब्रह्म बताया गया है और कहीं पर (मुहकोपनिषद्) आत्मा की परमात्मा से अग्नि-उदचिवत् उत्पत्ति संकेतित की गयी है। इस प्रकार ब्रह्म को ही मात्र और अन्तिम सत्य मान शेष सब कुछ का उसमें अन्तर्भाव कर उपनिषदों ने मानव-मात्र की एकता और अमेदता का विश्व-श्रेष्ठ सदेश प्रदान किया है। आज के इस तर्काकुल एवं बुद्धि-प्रबुद्ध युग में साधना का कुछ महत्त्व हो या न हो, किन्तु प्रजातन्त्र के विकास के साथ मानव-मात्र की अमेदता और समानता का मूल्य आज भी महान् है और स्यात् आज का युद्धातंकित विश्व इसे और भी अधिक आतुरता के साथ अनुभव करने और कराने को व्याकुल है।

वैज्ञानिक आविष्कारों ने जहाँ एक ओर देश-काल की सीमाओं को

अत्यन्त लघु बना दिया है, वहीं सत्य के नवीन अन्वेषणों ने कितनी ही पूर्व मान्यताओं को बदल दिया है। रहस्य खुल गये और कितनी ही गुत्थियाँ खुल गयीं। धार्मिक और साम्प्रदायिक आग्रह शिथिल हो गये और अन्तराष्ट्रीय सम्पर्क और गमनागमन ने मानव मानव को निकट ला दिया है। देश-काल की दूरियों के साथ मनों की दूरियों भी कम हुईं। भयंकर विश्व-युद्धों ने मानव के मन पर यह सत्य पाषाण-रेखा की भीति स्पष्ट कर दिया कि भेद और वैषम्य नहीं, मानव-मानव की अभेदता एवं समानता पर ही विश्व का कल्याण सम्भव है। विश्व-मानव की यह चिन्ता अद्वैतवादी भारत को न छुए, आश्चर्य की बात थी।

श्री पं० सुमित्रानन्दन पन्त पर इस धारा का बड़ा ही गम्भीर प्रभाव पड़ा है। मानव-कल्याण के चिर-स्वप्न-दर्शां पन्त जी ने निम्न पक्तियों में मानवता को अविभाज्य एवं अखंड माना है, जिसमें सभी भेद मिथ्या हैं। मानव शाश्वत ज्योतिस्वरूप है—

“गा कोकिल सन्देश सनातन !
मानव दिव्य स्फुल्लिग चिरन्तन,
वह न देह का नश्वर रज-कण,
देश-काल है उसे न बन्धन,
मानव का परिचय मानव-पन ।”—[‘युगान्त’]

‘बापू’ को उन्होंने इसीसे महान् आत्मा का अवतार कहा—

‘जड़वाद जजरित जग में,
अवतरित हुए आत्मा सहान् ।’—[वही]

तभी तो उन्हें ‘अस्थि-शेष’ कहते हुए भी ‘अस्थि-हीन’ कहा और उन्हें केवल शुद्ध-बुद्ध आत्मा घोषित किया, जो विश्व-संस्कृति का आधार बनने—

“तुम शुद्ध-बुद्ध आत्मा केवल,
हे चिर-पुराण, हे चिर नवीन !

×

×

×

आधार अमर होगो इस पर

भावी की संस्कृति समासीन ।”—[वही]

कोकिल से अग्नि-कण बरसाने की अभ्यर्थना एवं जगत् के जार्ज पर्वों से जग्ने का अनुगोष सांस्कृतिक उद्देश्य का ही प्रमाण है, जहाँ वे मानव-आत्मा के चतुर्दिक् विरे आरु-जाल को निगूहन कर देना चाहते हैं। आत्मा

और ब्रह्म के उपनिषदीय विचार तार निम्नलिखित पंक्तियों में भी सुने जा सकते हैं, जो चौदनी के प्रति हैं—

“वह है, वह नहीं, अनिर्वच,
जग उसमें, वह जग में लय,
साकार चेतना सी वह,
जिसमें अचेत जीवाशय ।”—[‘गुंजन’]

कुछ आलोचकों ने (यशदेव ‘पन्त का काव्य और उनका युग’, पृ० १४७) इसके काव्य सौन्दर्य पर ही नहीं, सार्थकता पर भी सन्देह किया है। हमारा लक्ष्य यहाँ काव्य-सौन्दर्य का विवेचन नहीं और न अपने पूर्वाग्रह की घोषणा ही है, हम तो ‘पन्त’ के काव्य की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि की ओर ही संकेत करना चाहते हैं। ‘पन्त’ जी तो गंगा की धारा में अपना अस्तित्व खोकर अमरत्व को भी अनुभव कर लेते हैं—

“मैं भूल गया अस्तित्व-ज्ञान,
जीवन का यह शाश्वत प्रमाण,
करता मुझ को अमरत्व-दान ।”—[‘गुंजन’]

‘पन्त’ जी की सांस्कृतिक दृष्टि आगे चलकर ‘पल्लव’ के पश्चात् विकसित हो जाती गयी है। ‘गुंजन’ में उन्होंने कहा—

“मैं प्रेमी उच्चादशों का,
संस्कृति के स्वर्गिक स्पर्शों का,
जीवन के हृषे-विमर्शों का;
लगता अपूर्ण मानव-जीवन,
मैं इच्छा से उन्मन, उन्मन ।”

महादेवी का रहस्यवाद उपनिषदों से बहुत कुछ ग्रहण करता है। वे आत्मा को गायक ब्रह्म की बीन भी कहती हैं और रागिनी भी। जैसे गायक बीणा के माध्यम से अपना स्वर सुखरित करता है, उसी प्रकार ब्रह्म भी आत्मा (जावात्मा) के माध्यम से अपने को व्यक्त करता है और स्वयं जीवात्मा का चेतन अस्तित्व उसकी प्रेरणा की अभिव्यक्ति भी है—

“बीन भी हू मैं तुम्हारी रागिनी भी हूँ ।”

वे परमात्मा के प्रति आत्मा की कामना भी व्यक्त करती हैं—

“मेरे बिखरे प्राणों में
सारी करुणा ढुलका दो,
मेरी छोटी सीमा में
अपना अस्तित्व मिटा दो ।”

जाग्रत आत्मा के लिए नये परिचय की आवश्यकता ही क्या ?

‘तुम मुझमें प्रिय, फिर परिचय क्या ?’

वे ‘विश्व-वीणा’ में मिल जाने को उत्सुक हैं—

‘विश्व-वीणा में अपनी आज
मिला लो यह अस्फुट झकार ।’

—[‘नीहार’]

‘परिवर्तन’—कविता में ‘पन्त’ जी विश्व में एक ही असीम उल्लास को विविध आभाओं में फैला देखते हैं—

‘एक ही तो असीम उल्लास, विश्व में पाता विविधाभास ।’

‘प्रसाद’ जी विमल इन्दु, सिन्धु और नदियों के गान में—सर्वत्र उमी ब्रह्म को व्यापक देखते हैं । ‘चित्राधार’ से ‘कानन-कुसुम’ में प्रवेश करते ही उनका आत्म-बोध जगता-सा दिखाई पड़ता है । वे इस समस्त मृष्टि में ही ब्रह्म-विलास देखते हैं—

‘विमल इन्दु की विशाल किरणें प्रकाश तेरा बता रही हैं !’

उनकी ब्रह्म-ज्ञासा इस पुस्तक में प्रबुद्ध दिखलाई पड़ती है । वे विश्व-वीणा में ब्रह्म के महा-संगीत का अनुभव करते हैं । वे कभी इस विश्व को उमका पावन मन्दिर मानते हैं, कभी उसे विश्व-गृहस्थ का रूप देते हैं । कभी उन्हें यह विश्व आनन्द-भवन है तो कभी बाहर-भीतर एक ही वसन्त छाया हुआ अनुभव होता है—

“दृश्य सुन्दर हो गये, मन में अपूर्व विकास था,
आन्तरिक और बाह्यसबमें नव वसन्त-विलास था ।”

वे ‘विश्वात्मा’ को आत्म-मर्मर्पित करने का सकेन करते हैं—

“आत्म समर्पित करो उमी विश्वात्मा को पुलकित होकर,
प्रकृति मिला दो विश्व-प्रेम में, विश्व त्वयं ही ईश्वर है ।”

—[‘प्रेम-पथिक’]

आत्मा-परमात्मा के रहन्यात्मक सम्बन्ध और विश्व में परमात्मा की सत्त्व के दर्शन की प्रवृत्ति, उपनिषदों की आत्मानुभूतियों और उनके भावात्मक

प्रकाशनों के साथ बहुत कुछ सजातीया है। जीवों के आत्मा-गत साम्य की मान्यता छायावादी काव्य में शत-सहस्र रूपों में आयी है।

शांकर अद्वैतवाद का भी इस युग की काव्य-पृष्ठभूमि में स्पष्ट प्रभाव पड़ा है। यह अद्वैत मत भी उपनिषदों का सहारा लेता है। उपनिषदों में किसी तर्क-सम्मत वाद की स्थापना का सचेष्ट प्रयास नहीं परिलक्षित होता। उनका ब्रह्म वाद भी वादाग्रह की अपेक्षा आत्मा की मुक्ति और विस्तृति का ही सन्देश देता है। अद्वैत-दर्शन एकटोस तर्क-भूमि पर आधारित एक सर्व-सम्बद्ध दर्शन है। शंकराचार्य ने अपनी विराट् तर्क-प्रतिभा से अनेक विवादों का सबल उत्पादन कर अनेकानेक मतान्तरों को छाया में डाल दिया। अद्वैतवाद ब्रह्म को ही एक मात्र सत्य मानता है। माया जो स्वयं मिथ्या एवं भाव-मात्र है, ब्रह्म-स्वरूप जीव को अज्ञान में डालकर अपने को दुःखी, भिन्न एवं ब्रह्म से अलग अनुभव कराती है, अन्यथा पारमार्थिक दृष्टि से जीवात्मा ब्रह्म से भिन्न कुछ नहीं। सत्ता-हीन माया स्वयं कुछ नहीं। संसार या जगत् भी माया-कृत और मिथ्या है। शंकर ने तीन सत्ताएँ स्वीकार की हैं—पारमार्थिक, व्यावहारिक और प्रातिभासिक। ब्रह्म ही पारमार्थिक सत्य है। संसार व्यावहारिक सत्य है, यह पारमार्थिक दृष्टि से तो असत्य और ब्रह्म का उसी प्रकार विवर्त्त है जैसे अन्धेरे में रस्सी का सोंप विवर्त्त है। व्यावहारिक और प्रातिभासिक सत्य में केवल अशों (द्विघ्नी) का अन्तर है। रस्सी भी असत्य है और सोंप भी, अन्तर यही है कि रस्सी देर में नष्ट होती है और सोंप का भ्रम अपेक्षाकृत जल्दी। ब्रह्म शुद्ध चैतन्य-स्वरूप स्वयं-प्रकाश एवं निर्विकार है, वह निष्प्रयत्न भी है, पर ज्ञान और माया दोनों से ही युक्त ईश्वर ही माया के साथ खेलता हुआ, जीव को कृपा कर ज्ञान देता है। विकार द्रव्यगत परिवर्तन और सत्य है तथा विवर्त्त मिथ्या भ्रान्ति। संसार के ब्रह्म-विवर्त्त होने से इस मत को 'विवर्त्तवाद' और माया की प्रधानता से 'मायावाद' भी कहा गया है, पर एक और केवल एक ब्रह्म को सत्य मानने के कारण, जीवात्मा-परमात्मा अथवा ब्रह्म-जीव की अनन्य एकता ही 'अद्वैतवाद' का मूल सन्देश मानी जायगी।

शांकर मत से जीवात्मा में, संसार के मिथ्यात्व और ब्रह्म से अद्वैतता का ज्ञान ही मुक्ति है। वह कर्म नहीं, ज्ञान को ही मुक्ति का साधन मानता है। शंकराचार्य कर्म के संसार-मुखी और भक्ति के द्वैत-मूलक होने से, दोनों को मिथ्या मानते हैं।

शंकराचार्य भी ज्ञान को अनुभव और स्वयं प्रकाशित होने वाला मानते हैं—वे उसे तर्क से उच्चतर कहते हैं, पर वे उपनिषदों से इस बात में सर्वथा

भिन्न हैं कि वे संसार को मिथ्या मानते हैं, जब कि उपनिषद् ऐसा कभी नहीं कहते । शंकर के इस मत का विरोध उनके बाद की अद्वैत-मूलक धाराओं-विशिष्टाद्वैतवाद आदि द्वारा ही हुआ था । आधुनिक युग में स्वामी रामकृष्ण परमहंस, स्वामी विवेकानन्द और स्वामी रामतीर्थ जी ने भी अद्वैतवादी दर्शन को ही स्वीकार किया, पर इन लोगों ने उसकी व्याख्या को आधुनिक युग के परिपार्श्व में प्रतिष्ठित किया है ।

पाश्चात्यों के प्रवेश के साथ साथ भारत में उनके सम्पर्क की प्रतिक्रिया हुई । पश्चिमी धर्म-प्रचारकों ने अपने 'मिशनो' द्वारा भारतीय सनातन-धर्म पर चडा गहरा प्रहार प्रारम्भ किया । अछूत, विधवा, मूर्तिपूजा, खान-पान एवं वर्ण-व्यवस्था आदि की रुढ़ियों को लेकर उन्होंने हिन्दू-धर्म की खिल्ली उड़ाई और भोली जनता उनकी आलोचनाओं से प्रभावित होने लगी । अछूत और दलित जातियों पर उनका प्रचार-प्रलोभन तो सफल होने ही लगा था, शिक्षितों के ऊपर भी नवीन पाश्चात्य प्रणाली की शिक्षा का पर्याप्त प्रभाव पड़ रहा था । अंगरेजी पढ़े-लिखे व्यक्तियों के भीतर पाश्चात्य विचारधारा का प्रवेश होने लगा था । विज्ञान के प्रचार-प्रसार ने भारतीय आस्थाओं की जड़ हिलाना प्रारम्भ कर दिया । सुदीर्घ दासता की छाया में जाति पराभूत तो हो ही चुकी थी; अतः भारतीय विचारदृष्टि की मूल कल्याण-मयी चेतना प्रसृत होने लगी थी, प्रचलनों का स्थूल ढाँचा ही सामान्यतः अन्धानुगत हो रहा था । पाश्चात्य धर्मकों ने सम्पूर्ण समाज-व्यवस्था एवं उसकी स्वप्रायित चेतना को एक बार कसकर झकझोर दिया । पुनर्जागरण एवं पुनरुत्थान का उदय होने लगा तथा विचार-शील तत्त्व प्रबुद्ध होने लगे । 'ब्रह्म-समाज' की स्थापना भारतीय चिन्ता का ऐसा ही जाग्रत प्रयास था । राजा राममोहनराय ने बंगाल में 'ब्रह्म-समाज' की स्थापना की । यह समाज भारतीय औपनिषदिक दर्शन को लेकर चला । इन लोगों में, अछूतों, विधवाओं, जातिगत विषमता एवं मूर्तिपूजा को लेकर जो कटु आलोचनाएँ चल रही थीं, उन्हें लेकर भारतीय 'ब्रह्म-वाद' के द्वाग मानव-मानव की समानता, जाति-गत भेदों, मूर्ति-पूजा की स्थूलता एवं अछूत-समस्या के निराकरण का मार्ग प्रशस्त किया । इनके दो कार्य थे, एक तो वे पाश्चात्य आलोचनाओं को उपनिषदों के दर्शन द्वारा खण्डित कर यह सिद्ध करते थे कि मूत्र हिन्दुत्व अथवा भारतीयता मानव-ऐक्य, ज्ञान-माधना, ब्रह्म-चिन्तन आदि के व्यापक और उदार सिद्धान्तों में निहित है, दासता की परिस्थितियों में उत्पन्न विकृत रुढ़ियों में नहीं जो परिस्थिति-गत, ऊपरी, अल्पकालिक एवं अमत् हैं । दूसरी ओर वे भीतर ही भीतर प्रचार द्वारा भारतीय समाज की संकुचितता, रुढ़ि-ग्रन्थता एवं

पतितावस्था को भी दूर करना चाहते थे । राजाराम मोहनराय ने सतीपथा का बड़ा विरोध किया था । केशवचन्द्र सेन एवं महर्षि देवेन्द्रनाथ ठाकुर ने 'ब्रह्म-समाज' को बड़ा बल दिया ।

'आर्य-समाज' की स्थापना कर स्वामी दयानन्द जी सरस्वती ने जाति-पॉत के विरोध, विधवा-विवाह, अछूतोद्धार, मूर्ति-पूजा-खण्डन, अनमेल विवाह, शुद्धि एवं विधर्मियों के प्रबल प्रत्युत्तर—आदि समस्याओं को समाज के सामने खोलकर रखा । 'आर्य-समाज' ने न केवल सनातन धर्म के खोललेगन का भण्डाफोड़ किया, वरन् उसने विदेशियों-विधर्मियों के ईंटों का उत्तर भी पत्थर से निर्भीक होकर दिया । आर्य-समाज 'त्रैतवादो' है । इसने एक साथ ईसाइयों, एव सनातन-धर्मियों के साथ मग्नम चलाया । नव शिक्षित जनता ने 'ब्रह्म-ममाज' एव 'आर्य-समाज' के द्वारा एक ओर तो अपने अतीतवैभव का पुनर्मूल्यांकन किया और दूसरी ओर समाज में उन कुरीतियों के विरुद्ध एक सशक्त स्वर का पथ भी प्रशस्त पाया, जिन्हें नवीन वैज्ञानिक तर्कों ने अस्वीकार कर दिया था । इस प्रकार जाति-गत ही सही, एक सामान्य अपनत्व का भाव फैला और हमने अपनी कुरीतियों एव स्थूल धर्माभासों की सीमाएँ तोड़कर, अन्ध-भावाग्रह के स्थान पर एक बुद्धि-ग्राह्य जीवन-दृष्टि की प्रतिष्ठापना की । सनातन-धर्म संमला, आर्य-समाज की कट्टरता ने हिन्दुओं की नींद को तोड़ा, ब्रह्म-समाज ने एक उदार, एकता-मूलक व्यापक, मानव-सम्बन्ध एव आत्म-चेतना को उभारा ।

रामकृष्ण परमहंस, स्वामी विवेकानन्द एव स्वामी रामतीर्थ जी ने 'अद्वैत-दर्शन' के आधार पर भारतीय सनातन-धर्म का उद्धार-परिष्कार किया । जाति-भेद एवं अछूत-समस्या के लिए एक द्वैत-रहित मानव-साम्य का समाधान सामने रखा गया । मूर्ति-पूजा के प्रतीकात्मक एवं साधनात्मक मूल्य का उद्घाटन करते हुए, लोगों की ढिगती अस्था को बल दिया । इन साधकों-दार्शनिकों ने साधना एवं जीव-ब्रह्म की एकता पर अधिक बल दिया और ससार की असारता की सिद्धि पर कम । वस्तुतः ये महात्मा एव इनके अनुगामी, इस ससार से पलायन एव जगत् के मिथ्यात्व को सिद्ध कर लोगों को लोक-विमुख एव अकर्मण्य बनाने वाली प्रवृत्तियों के विरोध में उठे थे, अतः लोक-नैराश्रय-मूलक भावों पर बल न देकर, मानव-मानव एव व्यक्ति-व्यक्ति के बीच के भेद को दूर कर, अमेदता की स्थापना करनेवाले पक्ष पर ही उनका अवधारण रहा । ईसाइयों के वन्धुत्व-भाव एव इस्लाम के ऐक्य संगठन से आगे बढ़कर इन साधक आत्माओं ने भारतीय समाज के लिए एक ऐसा भारतीय आदर्श उपस्थित

किया, जो विदेशी भी नहीं था और जिसने तत्कालीन सामाजिक सांस्कृतिक नव-जागरण की नयी आवश्यकताओं के लिए नया क्षेत्र खोल दिया ।

परमहंस जो नवीन शिक्षा से दूर एक मन्चे साधक थे । वे देवी के उपासक एवं कहर सनातन-धर्मी थे । उन्होंने स्वयं कुछ भी न लिखा । उनके शिष्य मास्टर मोशाई (महेन्द्र कुमार) ने उनके मत पर कई पुस्तकें लिखीं । 'पालवेटन' ने भी अपनी पुस्तक ('गुप्त भारत की खोज'—हिन्दी संस्करण) में मास्टर मोशाई का उल्लेख किया है । उनके विचारों पर बँगला में 'श्री राम-कथामृत' ५ भागों में प्रकाशित हुआ । अंग्रेजी में 'दि गो-पेल आव श्रीरामकृष्ण' नाम से और हिन्दी में श्री 'निराला' जी द्वारा, उसका अनुवाद भी प्रकाशित है । हिन्दी में 'श्री रामकृष्ण वचनामृत' नामक संक्षिप्त पुस्तक भी उनके विचार-मार्ग को प्रकाशित करने में एक समर्थ साधन है । अद्वैतवादी होते हुए भी उन्होंने मूर्ति-पूजा में अपना विश्वास प्रकट किया । मूर्ति-पूजा का स्थूल अर्थ लगाने वालों के समक्ष उन्होंने उसके साधनात्मक मूल्य को स्पष्ट किया । उनमें भक्ति-भाव की प्रधानता थी । मूर्ति और भक्ति के साधन एवं साध्य को स्पष्ट करते हुए, उन्होंने भारतीय शिक्षित समाज को बाह्य प्रचारों के खोललेपन से सावधान किया । इतना होते हुए भी परमहंस जी ने दार्शनिक भूमि पर कोई समन्वय नहीं किया, उनका समन्वय व्यावहारिक ही कहा जायगा । पाश्चात्यों की कटु आलोचनाओं से सन्नस्त भारतीय समाहित हुए ।

स्वामी विवेकानन्द जी ने भी सनातन-धर्म का खण्डन नहीं किया । वे 'ब्रह्म-समाज' के भी विरोधी न थे । अपने गुरु से आगे बढ़कर स्वामी जी ने दार्शनिक भूमि पर भी भक्ति, ज्ञान और योग का समन्वय किया और तीनों को एकलक्ष्य-गत तीन मार्ग कहे । परमहंस जी का मूल जहाँ अनुभव था वहाँ स्वामी विवेकानन्द जी का आधार उनका विस्तृत दार्शनिक अध्ययन था । उन्होंने पाश्चात्य दर्शनों का भी गम्भीर पारायण किया था । इस विस्तृत एवं गम्भीर अध्ययन के फल-स्वरूप उन्होंने 'राज-योग', 'ज्ञान-योग', 'कर्म-योग' और 'भक्ति-योग' की पुस्तकें लिखीं और अपनी विराट् दार्शनिक प्रतिभा में पूर्ण ही नहीं, पश्चिम को भी चकित कर दिया । 'दि ईस्ट एण्ड दि वेस्ट' उनके पूर्व-पश्चिम के अध्ययन की गहराई का प्रमाण है । उन्होंने उस समय बढ़ते हुए नास्तिक्य एवं अनास्था को रोक कर एक नवीन दार्शनिक पवित्रोध एवं प्रशान्ति का तेज प्रदान किया । आस्तिकता के मधुर आलोक से पूर्व का हृदय जगमगा उठा । अपने गुरु की भाँति वे उतने बड़े साधक नहीं थे । वे मूलतः दार्शनिक थे । अमेरिका और यूरोप ने भी भारतीय अद्वैत-दर्शन का, उनके विचारों-

‘कण’ के प्रति कवि की उक्ति भी अद्वैत-मुखी ही है—

“तुम हो अखिल विश्व में
या यह अखिल विश्व तुम में,
अथवा अखिल विश्व तुम एक
यद्यपि देख रहा हूँ तुममें भेद अनेक ?

×

×

×

पाया हाय न अब तक इसका भेद ।

सुलझी नहीं ग्रन्थि मेरी, कुछ मिटा न खेद ।”

कवि ‘निराला’ ने प्रजातांत्रिक व्यक्ति-जागरण और राष्ट्रीयता को उठाने के लिए अद्वैतवाद का सहारा लिया, इसे ‘निराला’ द्वारा पाश्चात्य प्रजातांत्रिक व्यक्तिवाद को भारतीय अद्वैतवादी भूमि देना भी कहा जा सकता है। भारतीय अद्वैतवाद से बढ़कर व्यक्ति की (जीवात्मा के) महत्ता का प्रतिपादक कदाचित् ही कोई दूसरा दर्शन हो। ‘निराला’ जी पर अद्वैतवाद के मायावादी, निराशावादी अथवा दुःखवादी पक्ष का लोक-औदास्य हावी नहीं है, वे परम हस जी एवं विवेकानन्द महाराज की अद्वैतवादी नवीन व्याख्याओं से प्रभावित थे। ‘अनामिका’ के द्वि० स० में ‘गाता हूँ गीत तुम्हें सुनाने को’ और ‘नाचे उस पर श्यामा’ कविताएँ स्वामी जी के गीतों के अनुवाद हैं।

स्वामी विवेकानन्द जी ने आज के युग की व्यापक भौतिकतावादी शंकालुता एवं बौद्धिकता के समक्ष, अद्वैत-दर्शन का पुनर्मूल्यांकन किया। संसार की क्षणिकता प्रतिपादित करने के कारण, उसे पलायन-शील कहनेवाले आक्षेपों का निराकरण करते हुए स्वामी विवेकानन्द जी ने आत्मा और ब्रह्म तथा ब्रह्म और संसार की एकता-अभेदता पर बल दिया। अपनी ‘दि साइन्स एण्ड फिलसफी आव रेलिजन’ नामक पुस्तक में विज्ञान की आधुनिकतम स्थापनाओं के ही आधार पर उन्होंने पदार्थ और गति दोनों का शक्ति में परिणमन तथा अणु और लहरों को शक्ति के ही दो रूप सिद्ध किये। उन्होंने कहा कि गम्भीरता में उतरने पर हर वस्तु सूक्ष्मतर होती जाती है और जो वस्तु जितनी सूक्ष्म हो, उसका निरूपण परीक्षण उसी सूक्ष्म स्तर पर होना चाहिए। इन्द्रिय-जगत् तक सीमित रहने से मानव और पशु का भेद मिट जायगा, अतएव उन्होंने इन्द्रिय, बुद्धि और आत्मा के क्रमशः उच्चतर सोपानों का निरूपण किया। अद्वैत-दर्शन पर लगाये गये अकर्मण्यता-प्रेरण के आक्षेप के उत्तर में उन्होंने कहा कि उच्चतम आदर्श और उच्चतम दार्शनिक

सत्य से विरोध नहीं है, वरन् उच्च आदर्श उच्च सत्य पर प्रतिष्ठित होकर ही उच्चता पाते हैं। अपने 'प्रेक्टिकल वेदान्त' में उन्होंने यह स्पष्ट किया और बल देकर कहा कि उच्च दार्शनिक सत्यों पर विश्वास करने से आदर्श और आचरण घटता नहीं और न उच्च सत्य को छुका कर हम वास्तविक कल्याण की प्राप्ति कर सकते हैं, कल्याण उन पर विश्वास करके ही हो सकता है। ज्ञान और मानव-कल्याण में स्वामी जी के मत से कोई विरोध नहीं। इस प्रकार उन्होंने वेदान्त पर लगाये गये अकर्मण्यता-प्रेरण और सदाचार-विघटन के आरोपों का अत्यन्त तर्क-मम्मत् उत्तर प्रस्तुत किया। उन्होंने अकर्मण्यता और आलस्य का भी भेद किया। वेदान्त भी कर्मण्यता शान्ति से चिर-समन्वित है, क्योंकि यही सफलता का दृढाधार है। स्वामी जी ने वेदान्त का सन्देश उत्तरदायित्वहीन उच्छृङ्खलता नहीं, आत्म-शक्ति में दृढ़ विश्वास घोषित किया। अपने 'प्रेक्टिकल वेदान्त' के पृष्ठ १९ पर उन्होंने स्पष्टतः कहा कि अपने आप में विश्वास न करने वाला नास्तिक है। आधुनिक मनोवैज्ञानिक स्थापनाओं के प्रकाश में यह युग व्यक्तित्व को बड़ा महत्त्व देता है और वेदान्तानुसार ब्रह्म में आत्मा के लीन होने की बात उठाकर वह अद्वैतवाद में व्यक्तित्व के विनाश की सिद्धि कर, उसे गर्हित मिद्ध करता है। स्वामी जी ने व्यक्तित्व के नाश और उसके वास्तविक दर्शन का अन्तर भी सबल तर्कों से सिद्ध किया। उन्होंने डार्विन के विकासवाद के मूल में निहित जड़-तत्त्व के स्थान पर आत्मा के ही विकास की बात पुष्ट की। इस प्रकार छायावादी काव्य में आये अद्वैतवादी स्वर को अकर्मण्यतावादी या अलोकमुखी या लोक-विरोधी नहीं कहा जा सकता। इस दर्शन के अनुयायी 'निराला' के व्यक्तित्व की सर्घर्ष-शीलता और सामाजिक चेतना की जागरूकता ही इनका पुष्ट प्रमाण हो सकती है। 'परिमल' का जागरण-प्रगीत 'जागो फिर एकवार' हमका स्पष्ट उदाहरण है, जिसमें आत्म-बोध की व्यापक सीमा में राष्ट्रीय मुक्ति और सांस्कृतिक जागरण भी घिर आया है। 'निराला' जी की तटस्थता आसक्तियों के मामले से अस्वीकार की तटस्थता है, कर्तव्यों से वचने का वैराग्य नहीं। कवि तो 'दो दूर कलेजा' कर देनेवाले के भग्न उत्साह को अपने 'रक्त ने सींच कर अभिमन्यु' का-सी कृत कर्तव्यता चाहता है। 'निराला' जी ने नेतिकता को बाल्य और अनावश्यक नहीं, वरन् नेतिकता के उच्च सत्याधार की आवश्यकता की प्रतिष्ठा की, एक उच्चतर नेतिकता की आवश्यकता स्वीकृत की है। इस प्रकार, नेतिकता की पुष्टि, सन्यास ही नहीं, रहस्य जीवन में भी मुक्ति-प्राप्ति की सम्भावना और

संसार के मिथ्यात्व की अपेक्षा ब्रह्म और संसार की एकता की अनुभूति—आदि दृष्टि-कोण स्वामी विवेकानन्द को आज के युग के लिए अधिक ग्राह्य और अनुकूल बना देते हैं। 'निराला' जी ने स्वामी विवेकानन्द के 'नाचुकताहाते श्यामा' कविता का सुन्दर अनुवाद किया है जो विराट् शक्ति के रुढ़ि-भंजन का संकेत करती है।

इस प्रकार इस 'अद्वैत-वाद' की भूमिका पर व्यक्ति-स्वातंत्र्य, दासता-विरोध, आत्मोन्नयन, रुढ़ि भजन एवं नव्य विकास-भूमियों को स्वीकृति मिली। अतीत-गौरव और पुनरुत्थान की चेतना जगी, असत्-मूलक अवरोधों के विरुद्ध उद्बुद्धता की दृढ़ता को समर्थन मिला और नव-निर्माण के भावों को बल मिला।

अरविन्द-दर्शन—छायावादी कवि 'पन्त' अरविन्द जी के दर्शन से बहुत प्रभावित हैं। महर्षि अरविन्द के 'नव्य चेतन-वाद', 'महा-मानववाद' आदि दर्शन-कोणों ने 'पन्त' जी को बहुत आकृष्ट किया है। महर्षि अरविन्द ने पूर्ण ईश्वरत्व, अनन्त ज्ञान, असीम प्रसार, अपरिमित आनन्द और पूर्ण उन्मुक्ति को मानव की विकास-दिशा का चरम लक्ष्य और मानव की इच्छा की मुख्य दिशा निश्चित की है। उनके अनुसार आदि से ही मानवीय विकास यही चाहता रहा है और उसी ओर बढ़ रहा है। उनके अनुसार भविष्य में भी मानव यही इच्छा करता रहेगा।

श्री अरविन्द की एक महादेन है पदार्थ (भौतिक क्षेत्र) और चेतना (आध्यात्मिक क्षेत्र) के स्वभावज्ञ विरोध का उत्पाटन कर दोनों में अविरोध की स्थापना। शंकराचार्यादि दार्शनिकों ने इह-लोक की उपेक्षा की, जब कि आज का विज्ञान आत्मा का निषेधकर भूत-योग तक ही सीमित है। इससे, इस वैषम्य की भावना के फल-स्वरूप जीवन के सहज विकास में बड़ी ग्रथियाँ आयीं और सामाजिक जीवन को भी इस एकागिता ने काफी शकसोग है। इस प्रकार पदार्थ और चेतना के सामरस्य का निरूपण कर आज के खडित, एकागा एवं अतिरेक-विभाजित संसार की समष्टिगत चेतना को महर्षि ने एक अत्यन्त सन्तुलित-व्यावहारिक दृष्टि एवं समन्वयशील अध्यात्म की शान्ति-मयी भूमिका प्रदान की है। संसार की वैचारिक एकागिताओं से पीडित एवं विक्षुब्ध विचारकों के समक्ष यह दर्शन एक शीतलता एवं शान्ति का संदेश लेकर अवतरित हुआ। भारत ही नहीं अमेरिका और यूरोप के विचारकों को भी इस दर्शन ने आकृष्ट किया और उन्होंने इसकी ओर विश्व-समस्याओं के समाधानकारी विचार-दर्शन के आदर से देखा। उपनिषदों में भी पदार्थ का ब्रह्म में घेर दिया गया है। हम आज की भौतिक उपलब्धियों को प्रत्यक्ष देखकर

भौतिक विज्ञान को भी झूठा नहीं कह सकते और न साधना से प्राप्त प्राचीन आध्यात्मिक सत्यों को ही मिथ्या घोषित कर अनुपयोगी कह सकेंगे । महर्षि ने भौतिकता और आध्यात्मिकता के बीच के सम्बन्ध और उनकी सामरस्य-समस्या के सुलझाव के लिए ईश्वर अथवा ब्रह्म के रूप में एक सर्व व्यापी सत्ता को स्वीकार किया । यही सत्ता दोनों को गौरव एवं सार्थकता प्रदान करती है । उन्होंने पदार्थचेतना एवं उस सत्ता के बीच एक सूत्रता से लिए एक विकासवादी दर्शन की उद्घाटना की है । उन्होंने उपनिषदों के ब्रह्मवाद का पाश्चात्य विकासवाद से समन्वय किया है; इस प्रकार जड़-मूलक विकासवाद भारतीय 'ब्रह्मवाद' से मिलकर पूर्ण हो गया । महर्षि ने पूर्व और पश्चिम की इस समन्वय-गति का स्वयं भी सकेत किया है । अपने 'भागवत जीवन' ('लाइफ़ डिवाइन') में उन्होंने सत्य के गत्यात्मक और स्थिर, दोनों ही रूपों को सत्य माना है । उन्होंने उक्त पुस्तक के प्रथम भाग में ब्रह्म (स्थिर सत्य) और चेतन-शक्ति के विकसित सत्य को महत्त्व देते हुए उनके पारस्परिक सम्बन्धों के समझने और साक्षात्कार करने पर बल दिया है । इस प्रकार विशुद्ध सत्ता (ब्रह्म) के साथ-साथ विश्व-सत्ता को भी महत्त्व दिया गया है; भले ही 'शुद्ध चैतन्य' सर्व-निरपेक्ष और अगोचर हो और सत्य के स्थिर और गति-शील पक्ष हमारी बुद्धि के ही आरोप हों, पर उन्हें मानना तो पड़ेगा ही । महर्षि जी ने भी स्थिर सत्य और चेतना (शक्ति) के बीच अभेदता मानी है । उनके अनुसार ब्रह्म सनातन रूप से चेतन शक्ति की क्रीड़ा करता आ रहा है, यह उसका स्वभाव-सा है । ब्रह्म अपने को सृष्टि में अभिव्यक्त करता है ।

अरविन्द जी ने एक विकास-क्रम स्वीकार किया है, पर वे विकास करने वाली शक्ति को बड़ न मानकर चेतन मानते हैं, क्योंकि सृष्टि के भीतर एक सोद्देश्यता एवं उपयोगिता है । वे ब्रह्म और चेतन-शक्ति की अभेदता मानते हैं । उनके विकास के दो पक्ष हैं एक तो 'इनवॉल्यूशन' दूसरा 'इवॉल्यूशन' (अघोविकास और ऊर्ध्व-विकास); प्रथम में 'ब्रह्म' से 'अतिमन', अतिमन से 'मन' और फिर क्रमशः प्राण और पदार्थ आते हैं और दूसरे में पदार्थ-गत चेतना क्रमशः प्राण, मन और अतिमन को जन्म देती हुई ब्रह्म में लीन हो जाती है । ब्रह्म की सर्चनात्मक शक्ति माया है जो 'मन' तक निम्न और 'अतिमन' से उच्च-पदीय कही गयी है । उच्च माया भेद-नाशक है । महर्षि ने अत्यन्त बलशाली रूप में यह घोषित किया है कि अभाव से भाव की उत्पत्ति नहीं हो सकती, अतएव पदार्थ से चेतना उत्पन्न नहीं होती, वरन् वह उसी में निहित होती है । यहाँ वे भौतिकवादियों से पूर्णतः अलग हैं ।

महर्षि की दूसरी महत्त्व-पूर्ण स्थापना है कि उत्तरोत्तर विकास करने पर और उच्चतर सोपानों पर अधिष्ठित होकर, निम्नतर सोपानों का त्याग अनुचित है; अतएव ससार को हमें मिथ्या भी न कहना चाहिए। हमें निम्न मूल्यों का भी उपयोग कर उन्नति करनी चाहिए।

मानव को वे ससार में सर्वश्रेष्ठ मानते हैं, क्योंकि वही बुद्धिशाली है और अन्य प्राणि-वर्ग की अपेक्षा उसी में 'अतिमन' या 'उच्चतर मन' ('सुपर माइंड') का उदय होता है। तभी वह अपनी व्यक्तिगत सत्ता का विस्तार कर अभेदता की अनुभूति करता है। उनका कहना है कि सम्पूर्ण मानव-समुदाय ही 'उच्चतर मन' की ओर बढ़ रहा है। फिर वहाँ से मानव ब्रह्मत्व की ओर बढ़ेगा। उक्त पुस्तक के पृ० ५६ पर महर्षि ने कहा है "जीवन में ईश्वरत्व की अवतारणा ही मनुष्य का मनुष्यत्व है" (टु फुलफुल गाँड इन लाइफ़ इज़ मैन्स मैन्हुड)। मानव-गरिमा, जीवन की सत्यता एवं ससार के अपरित्याग का यह सन्देश अद्वैतता की नूतन व्याख्या और आज के लोकाभिमुखी विश्व के समक्ष उसके अस्तित्व की सोद्देश्यता एक नवीन विचार-क्रान्ति के रूप में ही ग्रहण की जायगी।

कविवर 'पन्त' ने 'अन्तश्चेतनावाद' 'नव्य-चेतना' एवं 'नव मानव' की इसी सुनहली शिखा से 'स्वर्ण किरण' और 'स्वर्ण-धूलि' का काव्यागण आलोकित किया है। जड़-चेतन के निरन्तर चलते चक्र के बीच उन्होंने मानवता के विकास-रथ का अग्रगमन घोषित किया है—

“जड़ चेतन के चक्र निरन्तर

घूम रहे चिर प्रलय सृजनकर,

जय-ध्वनि हा-हा-रव में बढ़ता

युग-पथ पर मानवता का रथ।”

—['उत्तरा']

'पन्त' जी ने 'उत्तरा' की भूमिका में अपने विचार विस्तृत रूप से व्यक्त किये हैं। यही आगरा-विश्व-विद्यालय की त्रि० ए० कक्षाओं के हिन्दी-गद्य-सकलन में 'रचनाओं की पृष्ठभूमि' के शीर्षक से भी सकलित हुआ है। इसमें उन्होंने एकान्त भौतिकवाद और एकांगी अध्यात्मवाद दोनों का ही खण्डन किया है। उन्होंने मार्क्सवाद की वर्ग-चेतना के आशिक मूल्य को मानकर भी वास्तविक प्रगति को उससे वहीं अधिक विस्तृत तथा ऊर्ध्व माना है (पृ० ३-४)। वे जनतंत्रवाद की आध्यात्मिक परिणति को ही 'अन्तश्चेतना-वाद' अथवा 'नव-मानव-वाद' कहते हैं। जो विकास सामाजिक संघर्ष के सामान्य घरातल पर

प्रजातंत्र-वाद है, वही ऊर्ध्व सांस्कृतिक घरातल पर 'अन्तश्चेतना' या 'अन्तर्जीवन' है। महर्षि अरविन्द के ही अनुसार, उन्होंने इस युग के जड़ तथा चेतन के संघर्ष में 'अन्तश्चेतना' या 'भावी मनुष्यत्व' के पदार्थ में सामंजस्य ग्रहण करने का भावी सकेत किया है (पृ० ४, 'उत्तरा' की भूमिका)। नये समाज और नवीन संस्कृति की उद्भावनाएँ 'पन्त' जी के विचार-तारों को 'ज्योत्स्ना' काल से ही शकृत करती आ रही हैं।

उन्होंने इस भूमिका में स्पष्टतः मध्य-युगीन अध्यात्म-वादियों के संसार-माया-वाद के साथ ही आधुनिक-युगीन भूतवाद के चेतना को जड़ का अति विधान माननेवाले अतिरेक का भी विरोध करते हुए, सामंजस्य के पथ को सत्य का पथ माना है। इसी भूमिका पर उन्होंने पृथ्वी और उसके जीवन आदि के विराट् रूपक बोंधे हैं और शृंगारात्मक उक्तियों भी कही हैं। निम्नस्थ चित्र कितना विशाल है—

“अर्धं विवृण जघनों पर तरुण सत्य के शिर धर,
लेटी थी वह दामिनी सी रुचि गौर कलेवर,
गगन भंग से लहराये मृदु कच अंगों पर,
वक्षजों के खुले घटों पर ललित सत्य कर।”

उपर्युक्त शृंगारिक चित्र अतिरंजित भी लग सकता है, पर वह दर्शन के शुष्क सत्य को सरस करने का काव्यात्मक प्रयास ही है, अतः यशदेव जी का भ्रू-भंग भी किंचित् अतिरंजित ही हो गया है, (पृ० २९४, 'पन्त का काव्य और युग')। वस्तुतः हिन्दी-साहित्य में आलोचना की यह 'उपाट्ट' शैली प्रगतिवादी अतिवादिता का अजीर्ण ही है। 'मैं सुधाशु वन भरता दिव-स्वप्नों से जन-मन' जैसी पंक्ति में चाँद की स्वप्न भरने वाली सुखद कल्पना और उसके भावना-मोन्दर्घ को भी जब आलोचक नकारने बैठ जायगा, तो फिर यही कहना होगा कि वन, चाँद को देखकर एक उजली रोटी की ही कल्पना कदाचित् अधिक न्याय्य है।

ऊर्ध्व-संचारी मानव की शक्ति का सकेत निम्न पंक्तियों में द्रष्टव्य है—

“ऊर्ध्व संचरण में रे व्यक्ति, निखिल समाज का नायक,
समदिग् गति में सामाजिकता जन-गण-भाग्य विधायक,
ऊर्ध्व चेतना को चलना भू पर धर जीवन के पग,
समदिक् भव को पंख खोल चिद् नभ में उड़ना व्यापक।”

—['स्वर्ण-किरण']

छाया और प्रकाश (अज्ञान और ज्ञान) के अस्तित्व को स्वीकारता हुआ कवि उस पर मुग्ध है—

“यह छायाभा है अविच्छिन्न,
यह आँख-मिचौनी चिर-सुन्दर,
सुख दुःख के इन्द्र-धनुष रंगों की
स्वप्न सृष्टि अज्ञेय अमर !”—[‘स्वर्ण किरण’]

‘उत्तरा’ में कवि समस्त विश्वोप एवं उथल-पुथल के पीछे एक विश्व-क्रान्ति का दर्शन करता है—

“आन्दोलित मानवता के अभिभावक,
विश्व क्रान्ति यह आपद् काल भयानक !”

× × ×

“ज्ञात मर्त्य की मुझे विवशता,
जन्म ले रही नव-मानवता,
स्वप्न-द्वार फिर खोल उषा ने
स्वर्ण-विभा बरसाई ?

‘दिव्य वपुष’ का उदय भी कवि की अनुभूति से परे नहीं—

“नयन में दृष्टि किरण,
श्रवण में शब्द गगन,
हृदय के स्तर-स्तर मे,
उदित वह दिव्य वपुष ।

तमस में गिर न रँगा,
नींद से पुन जगा,
मरण से आवरण से
प्रकट वह चिर अकलुष !”

—[‘स्वर्ण-धूलि’]

‘स्वर्ण-धूलि’ के ‘पैगम्बर’ और ‘शिष्य’ की वार्त्ता में कवि ने अधिकार के साथ कर्तव्य का अटूट सम्बन्ध सकेतित किया है । छायावादी काव्य कभी भी ‘मायावाद’ या ‘शून्य-वाद’ को मानकर नहीं चला है । ‘पन्त’ जी का यह ‘चेतन-वाद’ भी संसार का त्याग नहीं करता । ‘स्वर्ण-धूलि’ और ‘उत्तरा’ कवि की इस नवीन चेतना-वादी आस्था के गीत हैं । ‘स्वर्ण-किरण’ में यह नयी दृष्टि व्याख्यात हुई है । ‘स्वर्ण-धूलि’ में कवि ने इस नव्य-चेतना-वाद को समान पर उतारना चाहा है । ‘उत्तरा’ में इस विकास के भावी रूप की झाँकी कराई गयी

है। यहाँ कवि इतना तन्मय हो जाता है कि वह वर्तमान की समस्याओं की कटुता को भूल जाता है। तभी तो वह वर्तमान सत्तों को छोड़कर भावी सपनों का प्रेमी बन जाता है—

“मैं स्वप्नों का प्रेमी, मुझको

करता न सत्य जग का मोहित,

मैं वहूँ ज्वार-सा डुबा पुलिन

कूलों में वन्दी वहे सरित।

मैं फूलों के कुल में जन्मा,

फल का हो मूल्य जगत् के हित,

उर-शोभा का दे अमर दान

मैं झर चरणों पर हूँ अर्पित।

—[‘उत्तरा’]

‘स्वर्ण-धूलि’ में आयी ‘पतिता’, ‘परकीया’ और ‘श्रमजीवी’—जैसी कविताएँ अपनी नवीन सामाजिकता के लिए उदाहरणीय हैं। कवि ने वहाँ रूढ़ियों का विरोध कर नवीन प्राण-प्रतिष्ठा का आह्वान किया है। यह पुस्तक कवि के चिन्तन की सजगता भी व्यक्त करती है। ‘पतिता’ का नवीन चेतना से सम्पन्न पात्र, केशव मालती के प्रति जो कुछ कहता है, वह समाज के कोने-कोने में सिसकते यथार्थ की नव-व्यवस्था का मुखरण ही कहा जायगा। विस्थापितों एवं शरणार्थियों की समस्या पर नई दृष्टि है—

“उठो मालती लील जायगा

तुमको घर का कोना-कोना !

मन से हाते मनुज कलंकित

रज की देह सदा से कलुषित !

प्रेम पतित-पावन है, तुमको

रहने दूँगा मैं न कलंकित !”

‘परकीया’ में वेश्या-समस्या पर नवीन विचार है। विनय करुणा की करुण कहानी सुनकर उठे पवित्र ही घापित करता है। वासना, विवाह और सर्जन पर कवि ने नवीन चेतना का आलोक छिटका है—

“पंकिल जीवन में पंकज-सी

शोभित आप देह से ऊपर,

वही सत्य जो आप हृदय से,

शेष शून्य जग का आढम्बर,

अतः स्वकीया या परकीया
जन समाज की है परिभाषा ,
काम-मुक्त औ प्रीति-युक्त
होगी मनुष्यता, मुझको आशा ।”

‘पन्त’ जी ने साम्प्रदायिकता और जाति-भेद को भी अनभीष्ट सिद्ध किया है । वे मानवता को ही मानव का वास्तविक परिचय मानते हैं । ‘लोक-सत्य’ कविता में भौतिकवाद और अध्यात्मवाद का सामञ्जस्य दिखाया गया है । दोनों पात्र अन्त में एक दूसरे के पक्ष के महत्त्व को भी सकारने लगते हैं । ‘सामञ्जस्य’ कविता में आत्म-सत्यता मुस्करा कर कहती है—

“पख खोल सपने उड़ जाते
सत्य न बढ पाता गिन-गिन पग
सामञ्जस्य न यदि दोनों मे
रखती मैं, क्या चल सकता जग ?”

—[‘स्वर्ण धूलि’]

इस प्रकार स्वामी विवेकानन्द और अरविन्द के दर्शनों की स्वीकृति छायावाद काव्य-धारा के लोक-स्वीकारी एवं लोकाभिरुच पक्ष का ही सकेतक है । ‘वीणा’ के अध्यात्म वाद से लेकर गांधीवाद मार्क्सवाद और नव-चेतन-वाद तक ‘पन्त’ जी के काव्य की सांस्कृतिक दृष्टि स्पष्ट है । कल्पना की विशिष्टता से यशदेव जी भले ही उसे ‘यूटोपिया’ कहें ।

भौतिकवाद और मार्क्सवादी दृष्टि—देश की बिगड़ती हुई आर्थिक दशा और राजनीतिक दासता की निरन्तर तीव्रतर होती अनुभूति ने देश की अध्यात्म-चेतना को एकबार झकझोर कर आस-पास देखने को विवश कर दिया था । सामाजिक कुरीतियों के साथ-साथ विदेशियों के आर्थिक दोहन ने जहाँ एक ओर राष्ट्रीयता के आन्दोलन को बल दिया, वहीं दूसरी ओर मार्क्स के आर्थिक विवेचन, उनकी इतिहास की आर्थिक व्याख्या और द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दर्शन के प्रसार के लिए भी उपयुक्त भूमि मिल गयी । ‘लघुता की ओर साहित्यिक दृष्टिपात’ की बात, अपने ‘यथार्थवाद और छायावाद’ लेख में उठाकर ‘प्रसाद’ जी ने भी इसी दिशा को इंगित किया है । अतीत के प्रति गौरव-भावना, बीते इतिहास के प्रति गर्वानुभूति एवं अपनी जाति-गत श्रेष्ठता सिद्ध करके भी जो कुछ मानसिक शान्ति मिल सकती थी, उसे भी दिनोदिन प्रचल होते आर्थिक संकट के झोंकों ने उड़ाना प्रारंभ कर दिया । अपने समाज में ही चारों ओर आर्थिक वैषम्य दिखाई पड़ने लगा । सभी वर्गों पर आयी आपदाएँ, परस्पर की प्रतियोगिताएँ

एवं सामन्ती-पूँजीवादी हथकंडों के कड़ुवे घूँट बर्ग-चेतना, श्रेणी-संघर्ष एवं विद्वेष को धार देने लगे । ग्रामों से हटकर आर्थिक व्यवस्था का केन्द्र नगरों में आ गया और अन्न खेतिहरों की सामन्ती-व्यवस्था-गत अट्ठनों ने उनकी आँखों के सुनहले सपने तोड़ने शुरू कर दिये । ग्राम-वासी जीविकार्य नगरों की ओर आने लगे । श्रम, श्रमिक, पूँजी, वितरण, उत्पादन और मर्ग की समस्याओं ने अपना ताना-बाना फैलाना शुरू कर दिया । अर्ध-जाग्रत जनता में गांधीवादी विचार अवश्य नया प्रकाश फैला रहे थे, पर 'हृदय-परिवर्तन' की नीति की सफलता मिलो की समस्याओं तथा श्रमिक-धनी के पारस्परिक अविश्वासों के धुँवें में धुँवली पड़ने लगी । 'गुंजन' में उन्मन गुंजन करने वाले 'पन्त' के कवि ने 'युगान्त' में उसकी समाप्ति कर दी और 'युगवाणी' में गांधीवादी आदर्शों के विस्तार के साथ साम्यवादी सम्मिश्रण की आवश्यकता अनुभव की । 'युगान्त' से 'ग्राम्या' तक 'पन्त' जी के प्रगतिशील विचार परिपक्व हो जाते हैं ।

जार के शासन को उखाड़ फेंककर, अक्नूवर की महा क्रान्ति ने मानवता के इतिहास में एक महत्त्वपूर्ण अध्याय जोड़ दिया । इस समाजवादी क्रान्ति ने रूस का काया-कल्प कर दिया । प्रारम्भ में प्रतिक्रियावादी जार-समर्थकों को कारा-मुक्त कर दिया गया, पर बाद में उनसे सघर्ष हुआ और अन्त में रक्ताक्त दमन के पश्चात् समाजवादी अधिनायकवाद स्थापित हुआ । तब से उसकी आर्थिक व्यवस्था और इतिहास की आर्थिक एवं दृष्टात्मक व्याख्या दीन हीन जन-समाज के बीच और मिलो-मजदूरों में बहुधा चर्चित रही है । धीरे-धीरे भारतीय पूँजी का विकास भी विदेशी पूँजी की छाया में होने लगा । दो महा-युद्धों ने समाप्ति के बाद भी लम्बी अवधि तक जन-माघारण को इतनी अभाव-पीडा दी कि जनता पूँजीवाद के विरुद्ध सचेत होने लगी । मन् १९३५ ई० में भारत में भी 'प्रगतिशाल-लेखक-संघ' की स्थापना हुई और श्रोत्रिवदान सिंह के प्रयास से उसका प्रथम अधिवेशन लखनऊ में श्री मुंशी प्रेमचन्द जी की अध्यक्षता में सम्पन्न हुआ । इन लेखकों में सर्वश्री रामविलास शर्मा, प्रकाश-चन्द्र गुप्त जैसे आलोचक भी आये । काव्य में समस्कार एवं कल्पनाशीलता का विरोध करते हुए, इन आलोचकों ने 'पन्त' जी पर बड़े आक्षेप किये थे । 'पन्त' जी प्रारम्भ में अपेक्षाकृत चिन्तन शील एवं दस्तु-परक भी रहे । इन्होंने सामाजिक चेतना के साथ-साथ दार्शनिक रुचि भी इनमें बराबर प्रकाश पानी रही । 'गुंजन' का चिन्तन धीमे-धीमे गांधीवाद और मार्क्सवाद की ओर विकसित होने लगा । 'गुंजन' में उन्होंने घोषित किया था—

अतः स्वकीया या परकीया
जन समाज की है परिभाषा,
काम-मुक्त औ प्रीति-युक्त
होगी मनुष्यता, मुझको आशा !”

‘पन्त’ जी ने साम्प्रदायिकता और जाति-भेद को भी अनभीष्ट सिद्ध किया है। वे मानवता को ही मानव का वास्तविक परिचय मानते हैं। ‘लोक-सत्य’ कविता में भौतिकवाद और अध्यात्मवाद का सामञ्जस्य दिखाया गया है। दोनों पात्र अन्त में एक दूसरे के पक्ष के महत्त्व को भी सकारने लगते हैं। ‘सामञ्जस्य’ कविता में आत्म-सत्यता मुस्करा कर कहती है—

“पंख खोल सपने उड़ जाते
सत्य न बढ पाता गिन-गिन पग
सामञ्जस्य न यदि दोनों मे
रखती मैं, क्या चल सकता जग ?”

—[‘स्वर्ण धूलि’]

इस प्रकार स्वामी विवेकानन्द और अरविन्द के दर्शनों की स्वीकृति छायावाद काव्य-धारा के लोक-स्वीकारी एवं लोकाभिरुच पक्ष का ही संकेतक है। ‘बीणा’ के अध्यात्म वाद से लेकर गांधीवाद, मार्क्सवाद और नव-चेतन-वाद तक ‘पन्त’ जी के काव्य की सांस्कृतिक दृष्टि स्पष्ट है। कल्पना की विशिष्टता से यशदेव जी भले ही उसे ‘यूटोपिया’ कहें।

भौतिकवाद और मार्क्सवादी दृष्टि—देश की बिगड़ती हुई आर्थिक दशा और राजनीतिक दासता की निरन्तर तीव्रतर होती अनुभूति ने देश की अध्यात्म-चेतना को एकबार झकझोर कर आस-पास देखने को विवश कर दिया था। सामाजिक कुरीतियों के साथ-साथ विदेशियों के आर्थिक दोहन ने जहाँ एक ओर राष्ट्रीयता के आन्दोलन को बल दिया, वहीं दूसरी ओर मार्क्स के आर्थिक विवेचन, उनकी इतिहास की आर्थिक व्याख्या और द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दर्शन के प्रसार के लिए भी उपयुक्त भूमि मिल गयी। ‘लघुता की ओर साहित्यिक दृष्टिपात’ की बात, अपने ‘यथार्थवाद और छायावाद’ लेख में उठाकर ‘प्रसाद’ जी ने भी इसी दिशा को इंगित किया है। अतीत के प्रति गौरव-भावना, बीते इतिहास के प्रति गर्वानुभूति एवं अपनी जाति-गत श्रेष्ठता सिद्ध करके भी जो कुछ मानसिक शान्ति मिल सकती थी, उसे भी दिनोदिन प्रबल होते आर्थिक संकट के झोंकों ने उड़ाना प्रारंभ कर दिया। अपने समाज में ही चारों ओर आर्थिक वैषम्य दिखाई पड़ने लगा। सभी वर्गों पर आयी आपदाएँ, परस्पर की प्रतियोगिताएँ

एवं सामन्ती-पूँजीवादी हथकड़ों के कड़वे घूँट वर्ग-चेतना, श्रेणी-सघर्ष एवं विद्वेष को धार देने लगे। ग्रामों से हटकर आर्थिक व्यवस्था का केन्द्र नगरों में आ गया और अन्न खेतिहरों की सामन्ती-व्यवस्था-गत अडचनों ने उनकी आँखों के सुनहले सपने तोड़ने शुरू कर दिये। ग्राम-वासी जीविकार्थ नगरों की ओर आने लगे। श्रम, श्रमिक, पूँजी, वितरण, उत्पादन और मॉँग की समस्याओं ने अपना ताना-बाना फैलाना शुरू कर दिया। अर्ध-जाग्रत जनता में गांधीवादी विचार अवश्य नया प्रकाश फैला रहे थे, पर 'हृदय-परिवर्तन' की नीति की सफलता मिलों की समस्याओं तथा श्रमिक-धनी के पारस्परिक अविश्वासों के धुँवें में धुँधली पड़ने लगी। 'गुंजन' में उन्मन गुंजन करने वाले 'पन्त' के कवि ने 'युगान्त' में उसकी समाप्ति कर दी और 'युगवाणी' में गांधीवादी आदर्शों के विस्तार के साथ साम्यवादी सम्मिश्रण की आवश्यकता अनुभव की। 'युगान्त' से 'ग्राम्या' तक 'पन्त' जी के प्रगतिशील विचार परिपक्व हो जाते हैं।

जार के शासन को उखाड़ फेंककर, अकनूबर की महा क्रान्ति ने मानवता के इतिहास में एक महत्त्वपूर्ण अध्याय जोड़ दिया। इस समाजवादी क्रान्ति ने रूस का काया-कल्य कर दिया। प्रारम्भ में प्रतिक्रियावादी जार-समर्थकों को कारा-मुक्त कर दिया गया, पर बाद में उनसे सघर्ष हुआ और अन्त में रक्ताक्त दमन के पश्चात् समाजवादी अधिनायकवाद स्थापित हुआ। तब से उसकी आर्थिक व्यवस्था और इतिहास की आर्थिक एवं द्रव्वात्मक व्याख्या दिन हीन जन-समाज के बीच और मिलों-मजदूरों में बहुधा चर्चित रही है। धीरे-धीरे भारतीय पूँजी का विकास भी विदेशी पूँजी की छाया में होने लगा। दो महा-युद्धों ने समाप्ति के बाद भी लम्बी अवधि तक जन-साधारण को इतनी अभाव-पीड़ा दी कि जनता पूँजीवाद के विरुद्ध सचेत होने लगी। सन् १९३५ ई० में भारत में भी 'प्रगतिशाल-लेखक-सघ' की स्थापना हुई और श्रीगिरीदान सिंह के प्रवाम से उसका प्रथम अधिवेशन लगनऊ में श्री मुंशी प्रेमचन्द जी की अध्यक्षता में सम्पन्न हुआ। इन लेखकों में सर्वश्री रामविलास शर्मा, प्रकाश-चन्द्र गुप्त जैसे आलोचक भी आये। काव्य में चमत्कार एवं कल्पनाशीलता का विरोध करते हुए, इन आलोचकों ने 'पन्त' जी पर बड़े आक्षेप किये थे। 'पन्त' जी प्रारम्भ से अपेक्षाकृत चिन्तनशील एवं चम्पू-परक भी रहे। इन्होंने सामाजिक चेतना के साथ-साथ दार्शनिक रुचि भी उनमें बराबर विद्यमान पाती रही। 'गुंजन' का निम्नतम धीरे-धीरे गांधी-वाद और मार्क्स-वाद की ओर विकसित होने लगा। 'गुंजन' ने उन्होंने घोषित किया था—

अतः स्वकीया या परकीया
जन समाज की है परिभाषा,
काम-मुक्त औ प्रीति-युक्त
होगी मनुष्यता, मुझको आशा।”

‘पन्त’ जी ने साम्प्रदायिकता और जाति-भेद को भी अनभीष्ट सिद्ध किया है। वे मानवता को ही मानव का वास्तविक परिचय मानते हैं। ‘लोक-सत्य’ कविता में भौतिकवाद और अध्यात्मवाद का सामञ्जस्य दिखाया गया है। दोनों पात्र अन्त में एक दूसरे के पक्ष के महत्त्व को भी सकारने लगते हैं। ‘सामञ्जस्य’ कविता में आत्म-सत्यता मुस्करा कर कहती है—

“पक्ष खोल सपने उड़ जाते
सत्य न बढ़ पाता गिन गिन पग
सामञ्जस्य न यदि दोनों में
रखती मैं, क्या चल सकता जग ?”

—[‘स्वर्ण धूलि’]

इस प्रकार स्वामी विवेकानन्द और अरविन्द के दर्शनों की स्वीकृति छायावाद काव्य-धारा के लोक-स्वीकारी एवं लोकामिरुच पक्ष का ही संकेतक है। ‘वीणा’ के अध्यात्म वाद से लेकर गांधीवाद, मार्क्सवाद और नव-चेतन-वाद तक ‘पन्त’ जी के काव्य की सांस्कृतिक दृष्टि स्पष्ट है। कल्पना की विशिष्टता से यशदेव जी भले ही उसे ‘गूटोपिया’ कहें।

भौतिकवाद और मार्क्सवादी दृष्टि—देश की बिगड़ती हुई आर्थिक दशा और राजनीतिक दासता की निरन्तर तीव्रतर होती अनुभूति ने देश की अध्यात्म-चेतना को एकवार झकझोर कर आस-पास देखने को विवश कर दिया था। सामाजिक कुुरीतियों के साथ-साथ विदेशियों के आर्थिक दोहन ने जहाँ एक ओर राष्ट्रीयता के आन्दोलन को बल दिया, वहीं दूसरी ओर मार्क्स के आर्थिक विवेचन, उनकी इतिहास की आर्थिक व्याख्या और द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दर्शन के प्रसार के लिए भी उपयुक्त भूमि मिल गयी। ‘लघुता की ओर साहित्यिक दृष्टिपात’ की बात, अपने ‘यथार्थवाद और छायावाद’ लेख में उठाकर ‘प्रसाद’ जी ने भी इसी दिशा को इंगित किया है। अतीत के प्रति गौरव-भावना, वीते इतिहास के प्रति गर्वानुभूति एव अपनी जाति-गत श्रेष्ठता सिद्ध करके भी जो कुछ मानसिक शान्ति मिल सकती थी, उसे भी दिनोदिन प्रबल होते आर्थिक संकट के झोंकों ने उड़ाना प्रारंभ कर दिया। अपने समाज में ही चारों ओर आर्थिक वैषम्य दिखाई पड़ने लगा। सभी वर्गों पर आयी आपदाएँ, परस्पर की प्रतियोगिताएँ

एवं सामन्ती-पूँजीवादी हथकंडों के कड़वे घूँट बर्ग-चेतना, श्रेणी-संघर्ष एवं विद्वेष को धार देने लगे । ग्रामों से हटकर आर्थिक व्यवस्था का केन्द्र नगरों में आ गया और अब खेतिहरों की सामन्ती-व्यवस्था-गत अडचनों ने उनकी आँखों के सुनहले सपने तोड़ने शुरू कर दिये । ग्राम-वासी जीविकार्थ नगरों की ओर आने लगे । श्रम, श्रमिक, पूँजी, वितरण, उत्पादन और मोंग की समस्याओं ने अपना ताना-बाना फैलाना शुरू कर दिया । अर्ध-जाग्रत जनता में गांधीवादी विचार अवश्य नया प्रकाश फैला रहे थे, पर 'हृदय-परिवर्तन' की नीति की सफलता मिलों की समस्याओं तथा श्रमिक-धनी के पारस्परिक अविश्वासों के धुँवें में धुँधली पड़ने लगी । 'गुंजन' में उन्मन गुंजन करने वाले 'पन्त' के कवि ने 'युगान्त' में उसकी समाप्ति कर दी और 'युगवाणी' में गांधीवादी आदर्शों के विस्तार के साथ साम्यवादी सम्मिश्रण की आवश्यकता अनुभव की । 'युगान्त' से 'ग्राम्या' तक 'पन्त' जी के प्रगतिशील विचार परिपक्व हो जाते हैं ।

जार के शासन को उखाड़ फेंककर, अक्टूबर की महा क्रान्ति ने मानवता के इतिहास में एक महत्त्वपूर्ण अध्याय जोड़ दिया । इस समाजवादी क्रान्ति ने रूस का काया-कल्प कर दिया । प्रारम्भ में प्रतिक्रियावादी जार-समर्थकों को कारा-मुक्त कर दिया गया, पर बाद में उनसे संघर्ष हुआ और अन्त में रक्ताक्त दमन के पश्चात् समाजवादी अधिनायकवाद स्थापित हुआ । तब से उसकी आर्थिक व्यवस्था और इतिहास की आर्थिक एवं द्वन्द्वात्मक व्याख्या दिन हीन जन-समाज के बीच और मिलो-मजदूरों में बहुधा चर्चित रही है । धीरे-धीरे भारतीय पूँजी का विकास भी विदेशी पूँजी की छाया में होने लगा । दो महा-युद्धों ने समाप्ति के बाद भी लम्बी अवधि तक जन-माधारण को इतनी अभाव-पीड़ा दी कि जनता पूँजीवाद के विरुद्ध सचेत होने लगी । सन् १९३५ ई० में भारत में भी 'प्रगतिशाल-लेखक-संघ' की स्थापना हुई और श्रीगिबदान सिंह के प्रयास से उसका प्रथम अधिवेशन लखनऊ में श्री मुंशी प्रेमचन्द जी की अध्यक्षता में सम्पन्न हुआ । इन लेखकों में सर्वश्री रामविलास शर्मा, प्रकाश-चन्द्र गुप्त जैसे आलोचक भी आये । काव्य में समस्कार एवं रचनाशीलता का विरोध करते हुए, इन आलोचकों ने 'पन्त' जी पर बड़े आक्षेप किये थे । 'पन्त' जी प्रारम्भ में अपेक्षाकृत चिन्तनशील एवं वस्तु-परक भी रहे । इन्होंने सामाजिक चेतना के साथ-साथ दार्शनिक रुचि भी उनमें बराबर विकसित पायी रही । 'गुंजन' का चिन्तन धीरे-धीरे गांधी-वाद और मानव-वाद को और विकसित होने लगा । 'गुंजन' में उन्होंने घोषित किया था—

अतः 'स्वकीया या परकीया
जन समाज की है परिभाषा,
काम-मुक्त औ प्रीति-युक्त
होगी मनुष्यता, मुझको आशा !"

‘पन्त’ जी ने साम्प्रदायिकता और जाति-भेद को भी अनभीष्ट सिद्ध किया है। वे मानवता को ही मानव का वास्तविक परिचय मानते हैं। ‘लोक-सत्य’ कविता में भौतिकवाद और अध्यात्मवाद का सामञ्जस्य दिखाया गया है। दोनों पात्र अन्त में एक दूसरे के पक्ष के महत्त्व को भी सकारने लगते हैं। ‘सामञ्जस्य’ कविता में आत्म-सत्यता मुस्करा कर कहती है—

“पख खोल सपने उड़ जाते
सत्य न बढ़ पाता गिन-गिन पग
सामञ्जस्य न यदि दोनों में
रखती मैं, क्या चल सकता जग ?”

—[‘स्वर्ण धूलि’]

इस प्रकार स्वामी विवेकानन्द और अरविन्द के दर्शनों की स्वीकृति छायावाद काव्य-धारा के लोक-स्वीकारी एव लोकाभिरुचि पक्ष का ही संकेतक है। ‘वीणा’ के अध्यात्मवाद से लेकर गांधीवाद मार्क्सवाद और नव-चेतन-वाद तक ‘पन्त’ जी के काव्य की सांस्कृतिक दृष्टि स्पष्ट है। कल्पना की विशिष्टता से यशदेव जी भले ही उसे ‘यूटोपिया’ कहें।

भौतिकवाद और मार्क्सवादी दृष्टि—देश की बिगड़ती हुई आर्थिक दशा और राजनीतिक दासता की निरन्तर तीव्रतर होती अनुभूति ने देश की अध्यात्म-चेतना को एकबार झकझोर कर आस-पास देखने को विवश कर दिया था। सामाजिक कुरीतियों के साथ-साथ विदेशियों के आर्थिक दोहन ने जहाँ एक ओर राष्ट्रीयता के आन्दोलन को बल दिया, वहीं दूसरी ओर मार्क्स के आर्थिक विवेचन, उनकी इतिहास की आर्थिक व्याख्या और द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दर्शन के प्रसार के लिए भी उपयुक्त भूमि मिल गयी। ‘लघुता की ओर साहित्यिक दृष्टिपात’ की बात, अपने ‘यथार्थवाद और छायावाद’ लेख में उठाकर ‘प्रसाद’ जी ने भी इसी दिशा को इंगित किया है। अतीत के प्रति गौरव-भावना, बीते इतिहास के प्रति गर्वानुभूति एव अपनी जाति-गत श्रेष्ठता सिद्ध करके भी जो कुछ मानसिक शान्ति मिल सकती थी, उसे भी दिनोदिन प्रबल होते आर्थिक सकट के झोंकों ने उड़ाना प्रारम्भ कर दिया। अपने समाज में ही चारों ओर आर्थिक वैषम्य दिखाई पड़ने लगा। सभी वर्गों पर आयी आपदाएँ, परस्पर की प्रतियोगिताएँ

एवं सामन्ती-पूँजीवादी हथकंडों के कड़वे घूँट वर्ग-चेतना, श्रेणी-सघर्ष एवं विद्वेष को धार देने लगे । ग्रामों से हटकर आर्थिक व्यवस्था का केन्द्र नगरों में आ गया और अन्न खेतिहरों की सामन्ती-व्यवस्था-गत अड़न्नों ने उनकी आँखों के सुनहले सपने तोड़ने शुरू कर दिये । ग्राम-वासी जीविकार्थ नगरों की ओर आने लगे । श्रम, श्रमिक, पूँजी, वितरण, उत्पादन और मॉग की समस्याओं ने अपना ताना-बाना फैलाना शुरू कर दिया । अर्ध-जाग्रत जनता में गांधीवादी विचार अवश्य नया प्रकाश फैला रहे थे, पर 'हृदय-परिवर्तन' की नीति की सफलता मिलों की समस्याओं तथा श्रमिक-धनी के पारस्परिक अविश्वासों के धुँवें में धुँधली पड़ने लगी । 'गुंजन' में उन्मन गुंजन करने वाले 'पन्त' के कवि ने 'युगान्त' में उसकी समाप्ति कर दी और 'युगवाणी' में गांधीवादी आदर्शों के विस्तार के साथ साम्यवादी सम्मिश्रण की आवश्यकता अनुभव की । 'युगान्त' से 'ग्राम्या' तक 'पन्त' जी के प्रगतिशील विचार परिपक्व हो जाते हैं ।

जार के शासन को उखाड़ फेंककर, अक्षुब्ध की महा क्रान्ति ने मानवता के इतिहास में एक महत्त्वपूर्ण अध्याय जोड़ दिया । इस समाजवादी क्रान्ति ने रूस का काया-कल्य कर दिया । प्रारम्भ में प्रतिक्रियावादी जार-समर्थकों को कारा-मुक्त कर दिया गया, पर बाद में उनसे सघर्ष हुआ और अन्त में रक्ताक्ष, दमन के पश्चात् समाजवादी अधिनायकवाद स्थापित हुआ । तब से उसकी आर्थिक व्यवस्था और इतिहास की आर्थिक एवं द्वन्द्वात्मक व्याख्या दीन हीन जन-समाज के बीच और मिलो-मजदूरों में बहुधा चर्चित रही है । धीरे-धीरे भारतीय पूँजी का विकास भी विदेशी पूँजी की छाया में होने लगा । दो महा-युद्धों ने समाप्ति के बाद भी लम्बी अवधि तक जन-माधारण को इतनी अभाव-पीड़ा दी कि जनता पूँजीवाद के विरुद्ध सचेत होने लगी । सन् १९३५ ई० में भारत में भी 'प्रगतिशील-लेबर-सघ' की स्थापना हुई और श्रीगिबदान सिंह के प्रवास से उसका प्रथम अधिवेशन लखनऊ में श्री मुंशी प्रेमचन्द जी की अध्यक्षता में सम्पन्न हुआ । इन लेबरों में सर्वश्री रामविलास शर्मा, प्रकाश-चन्द्र गुप्त जैसे आलोचक भी आये । काव्य में समस्कार एवं वस्त्रनाशीलता का विरोध करते हुए, इन आलोचकों ने 'पन्त' जी पर बड़े आक्षेप किये थे । 'पन्त' जी प्रारम्भ में अपेक्षाकृत चिन्तनशील एवं वस्त्र-परक भी रहे । हमने सामाजिक चेतना के नाथ-माथ दार्शनिक रुचि भी उनमें बराबर विकास पाती रही । 'गुंजन' का चिन्तन धीरे-धीरे गांधी-वाद और मार्क्स-वाद की ओर विकसित होने लगा । 'गुंजन' में उन्होंने घोषित किया था—

अतः स्वकीया या परकीया
जन समाज की है परिभाषा,
काम-मुक्त औ प्रीति-युक्त
होगी मनुष्यता, मुझको आशा।”

‘पन्त’ जी ने साम्प्रदायिकता और जाति-भेद को भी अनभीष्ट सिद्ध किया है। वे मानवता को ही मानव का वास्तविक परिचय मानते हैं। ‘लोक-सत्य’ कविता में भौतिकवाद और अध्यात्मवाद का सामञ्जस्य दिखाया गया है। दोनों पक्ष अन्त में एक दूसरे के पक्ष के महत्त्व को भी स्कारने लगते हैं। ‘सामञ्जस्य’ कविता में आत्म-सत्यता मुस्करा कर कहती है—

“पंख खोल सपने उड़ जाते
सत्य न बढ पाता गिन-गिन पग
सामञ्जस्य न यदि दोनों मे
रखती मैं, क्या चल सकता जग ?”

—[‘स्वर्ण धूलि’]

इस प्रकार स्वामी विवेकानन्द और अरविन्द के दर्शनों की स्वीकृति छायावाद काव्य-धारा के लोक-स्वीकारी एवं लोकाभिरुच पक्ष का ही संकेतक है। ‘वीणा’ के अध्यात्म वाद से लेकर गांधीवाद मार्क्सवाद और नव-चेतन-वाद तक ‘पन्त’ जी के काव्य की सांस्कृतिक दृष्टि स्पष्ट है। कल्पना की विशिष्टता से यशदेव जी भले ही उसे ‘यूटोपिया’ कहें।

भौतिकवाद और मार्क्सवादी दृष्टि—देश की बिगड़ती हुई आर्थिक दशा और राजनीतिक दासता की निरन्तर तीव्रतर होती अनुभूति ने देश की अध्यात्म-चेतना को एकबार झकझोर कर आस-पास देखने को विवश कर दिया था। सामाजिक कुरीतियों के साथ-साथ विदेशियों के आर्थिक दोहन ने जहाँ एक ओर राष्ट्रीयता के आन्दोलन को बल दिया, वहीं दूसरी ओर मार्क्स के आर्थिक विवेचन, उनकी इतिहास की आर्थिक व्याख्या और द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दर्शन के प्रसार के लिए भी उपयुक्त भूमि मिल गयी। ‘लघुता की ओर साहित्यिक दृष्टिपात’ की बात, अपने ‘यथार्थवाद और छायावाद’ लेख में उठाकर ‘प्रसाद’ जी ने भी इसी दिशा को इंगित किया है। अतीत के प्रति गौरव-भावना, बीते इतिहास के प्रति गर्वानुभूति एवं अपनी जाति-गत श्रेष्ठता सिद्ध करके भी जो कुछ मानसिक शान्ति मिल सकती थी, उसे भी दिनोदिन प्रबल होते आर्थिक संकट के झोको ने उठाना प्रारम्भ कर दिया। अपने समाज में ही चारों ओर आर्थिक वैषम्य दिखाई पड़ने लगा। सभी वर्गों पर आयी आपदाएँ, परस्पर की प्रतियोगिताएँ

एवं सामन्ती-पूँजीवादी हथकंडों के कड़ुवे घूँट वर्ग-चेतना, श्रेणी-सघर्ष एवं विद्वेष को धार देने लगे । ग्रामों से हटकर आर्थिक व्यवस्था का केन्द्र नगरों में आ गया और अब खेतिहरों की सामन्ती-व्यवस्था-गत अडचनों ने उनकी आँखों के सुनहले सपने तोड़ने शुरू कर दिये । ग्राम-वासी जीविकार्थ नगरों की ओर आने लगे । श्रम, श्रमिक, पूँजी, वितरण, उत्पादन और मॉँग की समस्याओं ने अपना ताना-बाना फैलाना शुरू कर दिया । अर्ध-जाग्रत जनता में गांधीवादी विचार अवश्य नया प्रकाश फैला रहे थे, पर 'हृदय-परिवर्तन' की नीति की सफलता मिलों की समस्याओं तथा श्रमिक-धनी के पारस्परिक अविश्वासों के धुँवें में धुँधली पड़ने लगी । 'गुंजन' में उन्मन गुंजन करने वाले 'पन्त' के कवि ने 'युगान्त' में उसकी समाप्ति कर दी और 'युगवाणी' में गांधीवादी आदर्शों के विस्तार के साथ साम्यवादी सम्मिश्रण की आवश्यकता अनुभव की । 'युगान्त' से 'ग्राम्या' तक 'पन्त' जी के प्रगतिशील विचार परिपक्व हो जाते हैं ।

जार के शासन को उखाड़ फेंककर, अक्त्वर की महा क्रान्ति ने मानवता के इतिहास में एक महत्त्वपूर्ण अध्याय जोड़ दिया । इस समाजवादी क्रान्ति ने रूस का काया-कलर कर दिया । प्रारम्भ में प्रतिक्रियावादी जार-समर्थकों को कारा-मुक्त कर दिया गया, पर बाद में उनमें सघर्ष हुआ और अन्त में रक्ताक्ष दमन के पश्चात् समाजवादी अधिनायकवाद स्थापित हुआ । तब से उसकी आर्थिक व्यवस्था और इतिहास की आर्थिक एवं द्वन्द्वात्मक व्याख्या दीन हीन जन-समाज के बीच और मिलो-मजदूरों में बहुधा चर्चित रही है । धीरे-धीरे भारतीय पूँजी का विकास भी विदेशी पूँजी की छाया में होने लगा । दो महा-युद्धों ने समाप्ति के बाद भी लम्बी अवधि तक जन-माधारण को इतनी अभाव-पीड़ा दी कि जनता पूँजीवाद के विरुद्ध सचेत होने लगी । सन् १९३५ ई० में भारत में भी 'प्रगतिशाल-लेखक-सत्र' का स्थापना हुई और श्रीशिबदान मिश्र के प्रयास से उसका प्रथम अधिवेशन लखनऊ में श्री मुंशी प्रेमचन्द जी की अध्यक्षता में सम्पन्न हुआ । इन लेखकों में सर्वश्री गमविलाम शर्मा, प्रकाश-चन्द्र गुप्त जैसे आलोचक भी आये । काव्य में समतकार एवं कलनाशीलता का विरोध करते हुए, इन आलोचकों ने 'पन्त' जी पर बड़े आक्षेप किये थे । 'पन्त' जी प्रारम्भ से अपेक्षाकृत चिन्तनशील एवं वस्तु-परक भी रहे । हमने सामाजिक चेतना के साथ-साथ दार्शनिक रुचि भी उनमें बराबर विकास पायी रही । 'गुंजन' का चिन्तन धीरे-धीरे गांधी-वाद और मार्क्सवाद की ओर विकसित होने लगा । 'गुंजन' में उन्होंने घोषित किया था—

“मैं प्रेमी उच्चादर्शों का,
संस्कृति के स्वर्गिक स्पर्शों का
जीवन के हर्ष-वमर्षों का,

लगता अपूर्ण मानव-जीवन,
मैं इच्छा से उन्मन-उन्मन !”

‘नव जीवन’ की आवश्यकता वे अनुभव करते रहे । ‘युगान्त’ में ‘पावक-कण’ बरसा कर वे ‘जगत् के जीर्ण पत्रों’ से द्रुत क्षर जाने की कामना करने लगे । संसार के अधिकांश मानव-प्राणियों के दुःख-सुख की चिन्ता, उनके भ्रम के महत्त्व, उचित एवं न्याय-पूर्ण उत्पादन-वितरण का दृष्टिकोण तथा मानव-मात्र की मुक्ति एवं समानता का आदर्श, जिसे मार्क्स ने विश्व को दान किया, वस्तु-मुखी ‘पन्त’ की चिन्तन-शीलता को न स्पर्श करती, यही आश्चर्य था । आध्यात्मिक कल्पना-उल्लास से प्रकृति, प्रकृति से प्रेम-सौन्दर्य एवं सौन्दर्य से संसार के यथार्थ की ओर बढ़ना ‘पन्त’ की चिन्तना का विकास-परिणाम है । प्रगतिवादियों ने ‘पन्त’ के इस मोड़ को बहुत ही पसन्द किया । चौहान जी ने ‘ग्राम्या’ को अनुपम कृति कहा । श्री ‘शर्मा’ जी ने उसे प्रगति-शील कविता का ऐतिहासिक मार्ग-चिह्न घोषित किया । ‘पन्त’ धीरे-धीरे व्यक्ति-वाद से समूह-वाद की ओर बढ़ने लगे । ‘युग-वाणी’ में उन्होंने ‘सर्व मुक्ति’ को ‘मुक्ति-तत्त्व’ तथा ‘सामूहिकता’ को ही ‘निजत्व’ घोषित किया । उनका एकान्त गुणन अब ‘हरित, भरित, पल्लवित, मर्मरित, कूजित, गुञ्जित, कुसुमित भू’ की ओर मुखरित होने लगा । जन-हित को ही वे समाज-नीति, धर्म और सदाचार का मूल्यांकन मानने लगे । जो जनता से सम्बद्ध न हो, वे उसे सत्य मानने को तैयार नहीं—

‘सत्य नहीं वह, जनता से जो

नहीं प्राण-सम्बन्धित ।’

—[‘युग वाणी’]

‘युग-वाणी’ में उन्होंने ‘मार्क्स के प्रति’ कविता भी लिखी और मार्क्स को शंकर भगवान् के तीसरे नेत्र की समानता देकर भारतीय संस्कृति के मेल में बिठाने का उनका प्रयास भी लक्षणीय है । ‘साम्राज्यवाद’ एवं धनपतियों की निन्दा करते हुए उन्होंने मार्क्स की समस्त भौतिकवादी व्याख्याओं को भी काव्य-वद्द किया—

“स्थूल सत्य आधार, सूक्ष्म आधेय, हमारा जो मन,
वाह्य विवर्तन से होता युगपत् अन्तर परिवर्तन ।

×

×

×

साम्यवाद के साथ स्वर्ण-युग करता मधुर समर्पण,
मुक्त निखिल मानवता करती मानव का अभिवादन !”

‘पन्त’ जी ने मार्क्सवाद को लोक-हित की दृष्टि से ही अपनाया था, पर वह उनका मात्र विश्वास-पथ नहीं हो सकता था। वे गांधीवादी अहिंसा से सदैव प्रभावित रहे, सौन्दर्य की चेतना उनकी आत्मा का विशिष्ट कोण रही है। ‘पन्त’ मार्क्सवाद के कशाघातों या उसके सैनिकों के अध्यादेश पर काव्य-रचना करने वालों में नहीं टिक सकते थे। इसीसे उन पर बड़ी फटकारें आयीं। मुक्त-कण्ठ प्रगतिवादी प्रशंसक मुक्त-जिह्व निन्दक बन गये। दार्शनिक विचार-दर्शन भी मार्क्स के अनुसार ही बाह्य परिस्थितियों से बहुत कुछ सम्बद्ध होते हैं और प्रगतिशीलता की जो व्याख्या मार्क्स ने की है, उसका निरपेक्ष दार्शनिक महत्त्व के साथ-साथ आपेक्षिक मूल्य भी स्वीकृत होना चाहिए। हम मार्क्स की सभी स्थापनाओं से सर्वोशतः सहमत न भी हों, पर विश्व की चिंतन-धारा को व्यक्ति से समूह एवं धनिकों से असह्य दानों की ओर ले जाने में उसके चिन्तन का एक बहुत बड़ा ऐतिहासिक महत्त्व है। प्रायः देखा जाता है कि युग-विशेष एवं परिवृत्ति-विशेष में आकलित विचारोद्भावना की मूल चेतना को न पकड़ कर हम उसकी स्थूलता को ही सब कुछ मान बैठते हैं। भारतीय साम्यवादियों ने जहाँ मार्क्स की व्याख्याओं के भौतिक परिवेश को भी अक्षरशः पकड़ना प्रारम्भ किया, वहाँ नये पुजारी के पूजन की भाँति उनकी कट्टरता सत्य की सीमा का भी झकझोरने लगी। अभी-अभी २१ नवम्बर को ‘भारतीय सदस्य’ के सदस्यों के समक्ष रूस की ‘कम्यूनिस्ट पार्टी’ के प्रथम प्रधान-मंत्री श्री निकिता क्रुश्चेव ने कहा है कि वे लोग विचार के प्रश्न को विवेकात्मा का प्रश्न मानते हैं, यही नहीं वे उसे प्रत्येक राष्ट्र, क्या प्रत्येक व्यक्ति के आदर्श का विषय स्वीकार करते हैं। उनके देश में साम्यवादियों से इतर जन भी हैं। ‘कम्यूनिस्ट-दल’ में ८ करोड़ सदस्य हैं और ‘कनसोमो’ में २० करोड़ की रूसी जनता में निकटतः १ करोड़, ८० लाख, ५० हजार। उनके देश में सभी साम्यवादी नहीं हैं और न वे ऐसा करने का प्रयत्न ही करते हैं, लेकिन वहाँ की समस्त जनता ‘साम्यवादी दल’ से ही सम्बद्ध-महयुक्त होती है तथा उसी को अपना संगठन-कर्ता एवं नेता मानती है। वहाँ भी विचार और मान्यता का प्रश्न प्रत्येक व्यक्ति का निजी प्रश्न माना जाता है। ‘साम्यवादी दल’ के सदस्य, अ सदस्य, ईश्वरवादी एवं अनीश्वरवादी जन-हित में एक साथ सहयोग-पूर्वक कार्य करते हैं। रूस में भी धर्म-न्वातंत्र्य एवं त्योहार-संस्कार-सम्बन्धी स्वतंत्रता स्वीकृत है। वहाँ भी राज्य द्वारा विवेक-मान्यता एवं धर्म-

स्वाधीनता न केवल घोषित की जाती है, वरन् देशवासियों के संवैधानिक अधिकार के रूप में अभिरक्षित है। आज भी रूस में 'ईसाई, बौद्ध, मुसलमान एवं अन्यान्य धर्मावलम्बी मौजूद हैं' (लीडर २३ नवम्बर, ५५)। हमारे प्रगतिवादी आलोचक शुद्ध राजनीतिक साम्यवादी से भी संकुचित कट्टरता में आगे हैं। कला और साहित्य के स्तर पर भी वे वैसी ही स्थूल कठोरता एवं आभिधिक तद्वत्ता के समर्थक हैं। परिणाम यह हुआ कि 'पन्त' जी लोक-चिन्तन में सामजस्य के सत्य को स्वीकारते हुए अरविन्द वादी दर्शन की ओर बढ़ गये।

'निराला' जी की रुचि भी आरम्भ से दार्शनिक रही है। बंग-भूमि में उनका पालन-पोषण हुआ, अतः भावुकता एवं विद्रोह-शीलता उनको वहाँ की जलवायु से मिली। समाज की कठोर एवं निरर्थक रूढ़ियों से उन्हें आरम्भ से ही अरुचि रही। स्वामी रामकृष्ण परमहंस जी के अद्वैतमत में वैसे भी जाति-वादिता को कोई स्थान न था—वैसा कोई आग्रह न था। 'निराला' जी ज्योतिष पर भी विश्वास न करते थे और अपने हाथ में दो विवाह की रेखाएँ देखकर उन्होंने उसे असत्य सिद्ध करने का ही व्रत ले लिया—

“पढ़ लिखे हुए शुभ दो विवाह
हँसता था मन मे बड़ी चाह
खण्डित करने को भाग्य-अङ्क
देखा भविष्य के प्रति अशंक।”

—['सरोज-स्मृति']

कवि ने दूसरा विवाह ही न किया। उन्होंने अपनी पुत्री सरोज का विवाह कनौजियों के प्रचलन के अनुसार न कर एक सरयूपारीण ब्राह्मण से किया। उनका सामाजिक व्यग्य-विद्रूप अत्यन्त तीव्र होता था—

“ये कान्यकुब्ज कुल कुलांगार,
खाकर पत्तल में करें छेद,
इनके कर कन्या, अर्थ खेद,
इस विषय वेलि में विप ही फल
है दग्ध मरुस्थल नहीं सुजल।”

हिन्दू-समाज में समाज-प्रचलन और विवाह की मर्यादा तोड़ने का उस समय क्या दुष्परिणाम हो सकता था, इसे भुक्त-भोगी ही जान सकता है। 'निराला' जी के ये आग्नेय शब्द उनकी आन्तरिक घृणा की ज्वाला के स्पष्ट प्रमाण हैं—

“वे जो जमुना के-से कछार
 पद फटे बिवाई के, उधार
 खाये के मुँह ज्यों पिये तेल
 चमरौधे जूते से सकेल
 निकले, जी लेते, घोर-गंध
 उन चरणों को मैं यथा-अंध,
 कल घ्राण-प्राण से रहित व्यक्ति
 हो पूजूँ, ऐसी नहीं शक्ति ।

×

×

ऐसे शिव से गिरिजा विवाह
 करने की मुझको नहीं चाह ।”

—[सरोज-स्मृति' से]

इस प्रकार समस्त समाज को चुनौती देकर ‘निराला’ जी ने अपनी प्रिय पुत्री सरोज के विवाह में स्वयं पौरोहित्य संपादित किया । ‘पन्त’ जी की भोंति ‘निराला’ जी भी परिस्थिति-चेता रहे हैं, इसी से मार्ग भी मोड़े हैं । उनकी व्यंग्यात्मक रचनाएँ समाज पर व्यंग्य कर उसे सुधार की ओर ले जाने वाली हैं । गोमती के किनारे नहाकर शिव-पूजा के पश्चात् वन्दर्गों को मालपुआ खिलाने वाले ब्राह्मण के, भिखारी को कुछ न देने पर कटोर व्यंग्य किया गया है । ‘अनामिका’ में ऐसी कविताएँ अनेक हैं । उन्होंने भी दीन-हीनों एवं शोषितों की हिमायत की है । ‘वह तोड़ती पत्थर’—कविता में एक श्रमिका का मर्मान्तक चित्र है और ‘भिक्षुक’ कविता में भिखारी का मर्मभेदी आकलन है । ये रचनाएँ ‘परिमल’ (१९३० ई० में ‘गंगापुस्तक-माला’ से प्रकाशित) में ही प्रकाशित हुई हैं और उसी काल में लिखी गयी हैं, जब अधिकांश छाया-युगीन कवि प्रेम और तारुण्य के गीत रच रहे थे । इसी प्रकार ‘दीन’ शीर्षक रचना में दोनों की सहन-शीलता और कष्ट-पीडन का मर्म-त्वर्षी वर्णन हुआ है ।

‘निराला’ जी ने ‘वन-वेला’ में साम्य-वाद के शौकीनों की भी ग्विल्ली उड़ाई है और ‘कुङ्कुरमुत्ता’ रचना में, घनियों के प्रतिनिधि गुन्धान और शोषितों के प्रतीक कुङ्कुरमुत्ता में जो वाद-विवाद उठाया गया है, वह प्रगतिवाद पर व्यंग्य भी करता है । कुङ्कुरमुत्ता जब चीन की छतरी, विष्णु के चक्र और मीनाक्षी के मन्दिर आदि को अपनी अनुकृति कहने लगता है तो साम्यवादी तर्जामाओं पर अन्धा व्यंग्य प्रफुटित होता है । इस कविता के

द्वितीय अंश में आयी गोली (मालिन-की पुत्री) और बहार (नवाब की पुत्री) का सखीत्व वर्ग-चेतना एवं वर्ग-संगठन के मार्क्सवादी विचार सूत्रों के अनुकूल नहीं । बहार के मुख से सखी गोली के घर खाये कुकुरमुत्ते के कबाब की प्रशंसा सुनकर नवाब ने अपने माली से कहा—

“बोले, ‘चल गुलाब जहाँ थे, उगा,
हम भी सब के साथ चाहते हैं, अब कुकुरमुत्ता ।”

माली ने निम्नस्थवाक्य में व्यग्य करते हुए कहा कि—

“बोला माली, फर्मायें मुआफ़ खता,
कुकुरमुत्ता उगाये नहीं उगता ।”

बाह्य एवं प्रचलन-परक रुचि रखने वाले नवाब साहब की थोथी चाह पर यहाँ व्यग्य है । ‘निराला’ जी ने बाह्यारोपित साम्यवाद पर कशाघात किया है । ‘गर्म पकौड़ी’ रचना में रोमास पर विद्रूप है । ‘पन्त’ जी ने भी संकीर्ण भौतिक-वादियों पर चोट की है—

‘मानवता की मूर्ति गढ़ोगे तुम सँवार कर चाम ?’

‘वहिरन्तर, आत्मा भूतों से, है अतीत वह तत्त्व !”

आर्य-समाज का प्रभाव—भी इस युग के काव्य की सांस्कृतिक पृष्ठ-भूमि में सक्रिय रहा है । ‘आर्य-समाज’ ने भी अपने ‘त्रैतवाद’ में ससार को सत्यता की सत्ता प्रदान की । स्वामी दयानन्द जी सरस्वती ने अपने ‘सत्यार्थ प्रकाश’ के द्वारा मूर्ति-पूजा का खण्डन किया । हिन्दू-जाति की खण्डित एकता को समेटने का नवीन प्रयास चला । विधवा-विवाह के प्रचलन को स्वीकार करने एवं बाल-वृद्ध-असमान विवाह को रोकने के लिए भी समाज ने बड़ा प्रयास किया । उसने अवतार-वाद की भी उपेक्षा की । अछूत-समस्या को सुलझाने की तूर्य्य-पुकार लगाई । छुआछूत के साथ, स्त्रीशिक्षा और स्वतंत्रता को भी बल मिला है । अतीतकालीन गारव और पुनर्जागरण का सन्देश भी देश में गूँजा । मूर्ति-पूजा के प्रति उपेक्षा की भावना ने, युग की घुमड़ती आस्तिक्य-भावना को रहस्यवादी भाव-साधना की ओर प्रेरित होने में अपना निश्चित योग दिया है । जिस प्रकार मध्य-युग के आरम्भ का भक्ति-भावावेश सगुणता का विरोधी होकर भी, निर्गुण-भूमि पर अपनी आस्तिकता में सघन हो उठा था और कबीर की भाव-विभोर वाणी ने युग-धर्म के उस सत्य को स्वरों का शृंगार दिया, उसी प्रकार यदि विज्ञान के नीरस तर्क-जाल के भीतर सरस मानवीय हृदय का सघन करने वाला छायावादी युग, रहस्यवाद के स्तर पर अपनी आस्थाशीलता में भावुक हो उठा तो कदाचित् यह आश्चर्य-मय नहीं । आर्य-समाज ने निश्चित रूप

से, वैदिक-कालीन आर्य-आशावादिता एवं जीवन के प्रति ऐहिक कल्याण की कामना को हिन्दू-समाज में पुनः प्रतिष्ठित करने का प्रयास किया है। उसने समाज में स्त्री की हीन दशा को भी अकल्याणकर बताकर, उन्हें सामाजिक सम्मान दिलाने का आन्दोलन उठाया, क्योंकि उसके सामने वैदिक आर्य महिलाओं (गार्गी आदि) का ज्वलन्त आदर्श था।

भारतीय समाज में हिन्दू-विधवाओं की दशा अत्यन्त शोचनीय रही है। पति के साथ समस्त जीवन-कल्याण की प्रतीक मानी जाने वाली सौभाग्यवती महिला, विधवा होते ही जगत् में सबसे अधिक असम्मानित एवं अशुभ प्राणी बन जाती है। 'निराला' जी ने अपनी 'विधवा' रचना में इसका कितना मर्म-भेदी चित्रण किया है ! जिस प्रकार पूजा केवल देवता के चरणों पर चढ़ने तक ही अपना मूल्य रखती है और उसके बाद उतार फेंकी जाती है, जिस प्रकार दीप-शिखा केवल मौन जलने में ही अपनी सार्थकता रखती है, क्रूर-काल के भयानक ताण्डव की स्मृति-स्वरूप अवशिष्ट यह विधवा उसी प्रकार केवल पति-चरणों पर अर्पित होने तक ही महत्त्व-शालिनी है—

“वह इष्टदेव के मन्दिर की पूजा-सी
वह दीप-शिखा-सी शान्त भाव में लीन
वह क्रूरकाल-ताण्डव की स्मृति-रेखा-सी,
वह टूटे तरु की छुटी लता-सी दीन—
दलित भारत ही की विधवा है।”

यही उसका जीवन-अभीष्ट है—

“दुःख-रूखे सूखे अधर, त्रस्त चितवन को
वह दुनियाँ की नजरों से दूर बचाकर,
रोती है अस्पृष्ट स्वर में।”

—['परिमृ']

कवि ने नारी-दृष्ट्य के अतल में प्रविष्ट होकर उसके विष-मधु का भी निराकरण किया है। 'बहू'-कविता में नारी की मूर्कता, अभिलाष, लज्जा, संकोच और सौन्दर्यादि को आकलित किया गया है—

“सरलता ही से होती उसकी मनोरंजना,
नीरवता ही करती उसकी पूरी भाव-व्यजना।
अगर वहीं चंचलता का प्रभाव कुछ उसपर देखा
तो थी वह प्रियतम के आगे मृदु स्निग्ध हास्य की रेखा,

द्वितीय अंश में आयी गोली (मालिन-की पुत्री) और बहार (नवाब की पुत्री) का सखीत्व वर्ग-चेतना एवं वर्ग-संगठन के मार्क्सवादी विचार सूत्रों के अनुकूल नहीं । बहार के मुख से सखी गोली के घर खाये कुकुरमुत्ते के कबाब की प्रशंसा सुनकर नवाब ने अपने माली से कहा—

“बोले, ‘चल गुलाब जहाँ थे, उगा,
हम भी सब के साथ चाहते हैं, अब कुकुरमुत्ता ।”

माली ने निम्नस्थवाक्य में व्यग्य करते हुए कहा कि—

“बोला माली, फर्मायें मुआफ़ ख़ता,
कुकुरमुत्ता उगाये नहीं उगता ।”

बाह्य एवं प्रचलन-परक रुचि रखने वाले नवाब साहब की थोथी चाह पर यहाँ व्यग्य है । ‘निराला’ जी ने बाह्यारोपित साम्यवाद पर कशाघात किया है । ‘गर्म पकौड़ी’ रचना में रोमास पर विद्रूप है । ‘पन्त’ जी ने भी सकीर्ण भौतिक-वादियों पर चोट की है—

‘मानवता की मूर्ति गढ़ोगे तुम सँवार कर चाम ?’

‘वहिरन्तर, आत्मा भूतों से, है अतीत वह तत्त्व !”

आर्य-समाज का प्रभाव—भी इस युग के काव्य की सांस्कृतिक पृष्ठ-भूमि में सक्रिय रहा है । ‘आर्य-समाज’ ने भी अपने ‘त्रैतवाद’ में ससार को सत्यता की सत्ता प्रदान की । स्वामी दयानन्द जी सरस्वती ने अपने ‘सत्यार्थ प्रकाश’ के द्वारा मूर्ति-पूजा का खण्डन किया । हिन्दू-जाति की खण्डित एकता को समेटने का नवीन प्रयास चला । विधवा-विवाह के प्रचलन को स्वीकार करने एवं बाल-वृद्ध-असमान विवाह को रोकने के लिए भी समाज ने बड़ा प्रयास किया । उसने अवतार-वाद की भी उपेक्षा की । अछूत-समस्या को सुलझाने की तूर्य्य-पुकार लगाई । छुआछूत के साथ, स्त्रीशिक्षा और स्वतंत्रता को भी बल मिला है । अतीतकालीन गारव और पुनर्जागरण का सन्देश भी देश में गूँजा । मूर्ति-पूजा के प्रति उपेक्षा की भावना ने, युग की झुमड़ती आस्तिक्य-भावना को रहस्यवादी भाव-साधना की ओर प्रेरित होने में अपना निश्चित योग दिया है । जिस प्रकार मध्य-युग के आरम्भ का भक्ति-भाववेग सगुणता का विरोधी होकर भी, निर्गुण-भूमि पर अपनी आस्तिकता में सघन हो उठा था और कबीर की भाव-विमोह वाणी ने युग-धर्म के उस सत्य को स्वर्ग का शृंगार दिया, उसी प्रकार यदि विज्ञान के नीरस तर्क-जाल के भीतर सरस मानवीय हृदय का संधान करने वाला छायावादी युग, रहस्यवाद के स्तर पर अपनी आस्थाशीलता में भावुक हो उठा तो कदाचित् यह आश्चर्य-मय नहीं । आर्य-समाज ने निश्चित रूप

से, वैदिक-कालीन आर्य-आशावादिता एवं जीवन के प्रति ऐहिक कल्याण की कामना को हिन्दू-समाज में पुनः प्रतिष्ठित करने का प्रयास किया है। उसने समाज में स्त्री की हीन दशा को भी अकल्याणकर बताकर, उन्हें सामाजिक सम्मान दिलाने का आन्दोलन उठाया, क्योंकि उसके सामने वैदिक आर्य महिलाओं (गार्गी आदि) का ज्वलन्त आदर्श था।

भारतीय समाज में हिन्दू-विधवाओं की दशा अत्यन्त शोचनीय रही है। पति के साथ समस्त जीवन-कल्याण की प्रतीक मानी जाने वाली सौभाग्यवती महिला, विधवा होते ही जगत् में सबसे अधिक असम्मानित एवं अशुभ प्राणी बन जाती है। 'निराला' जी ने अपनी 'विधवा' रचना में इसका कितना मर्म-भेदी चित्रण किया है ! जिस प्रकार पूजा केवल देवता के चरणों पर चढ़ने तक ही अपना मूल्य रखती है और उसके बाद उतार फेंकी जाती है, जिस प्रकार दीप-शिखा केवल मौन जलने में ही अपनी सार्थकता रखती है, क्रूर-काल के भयानक ताण्डव की स्मृति-स्वरूप अवशिष्ट वह विधवा उसी प्रकार केवल पति-चरणों पर अर्पित होने तक ही महत्त्व-शालिनी है—

“वह इष्टदेव के मन्दिर की पूजा-सी
वह दीप-शिखा-सी शान्त भाव में लीन
वह क्रूरकाल-ताण्डव की स्मृति-रेखा-सी,
वह टूटे तरु की छुटी लता-सी दीन—
दलित भारत ही की विधवा है।”

यही उसका जीवन-अभीष्ट है—

“दुःख-रूखे सूखे अधर, त्रस्त चितवन को
वह दुनियाँ की नजरोँ से दूर बचाकर,
रोती है अस्पृष्ट स्वर में।”

—['परिमल']

कवि ने नारी-हृदय के अतल में प्रविष्ट होकर उसके विष-मधु का भी निराकरण किया है। 'बहू'-कविता में नारी की मूर्कता, अभिलाष, लज्जा, संकोच और सौन्दर्यादि को आकलित किया गया है—

“सरलता ही से होती उसकी मनोरंजना,
नीरवता ही करती उसकी पूरी भाव-व्यंजना।
अगर वही चंचलता का प्रभाव कुछ उसपर देखा
तो थी वह प्रियतम के आगे मृदु स्निग्ध हास्य की रेखा,

द्वितीय अंश में आयी गोली (मालिन-की पुत्री) और बहार (नवाब की पुत्री) का सखीत्व वर्ग-चेतना एवं वर्ग-संगठन के मार्क्सवादी विचार-सूत्रों के अनुकूल नहीं । बहार के मुख से सखी गोली के घर खाये कुकुरमुत्ते के कबाब की प्रशंसा सुनकर नवाब ने अपने माली से कहा—

“बोले, ‘चल गुलाब जहाँ थे, उगा,
हम भी सब के साथ चाहते हैं, अब कुकुरमुत्ता ।”

माली ने निम्नस्थवाक्य में व्यग्य करते हुए कहा कि—

“बोला माली, फर्मायें मुआफ़ खता,
कुकुरमुत्ता उगाये नहीं उगाता ।”

बाह्य एवं प्रचलन-परक रचि रखने वाले नवाब साहब की थोथी चाह पर यहाँ व्यग्य है । ‘निराला’ जी ने बाह्यारोपित साम्यवाद पर कशाघात किया है । ‘गर्म पकौड़ी’ रचना में रोमास पर विद्रूप है । ‘पन्त’ जी ने भी सकीर्ण भौतिक-वादियों पर चोट की है—

‘मानवता की मूर्ति गढोगे तुम सँवार कर चाम ?’

‘वहिरन्तर, आत्मा भूतों से, है अतीत वह तत्त्व !’

आर्य-समाज का प्रभाव—भी इस युग के काव्य की सांस्कृतिक पृष्ठ-भूमि में सक्रिय रहा है । ‘आर्य-समाज’ ने भी अपने ‘वैतवाद’ में ससार को सत्यता की सत्ता प्रदान की । स्वामी दयानन्द जी सरस्वती ने अपने ‘सत्यार्थ प्रकाश’ के द्वारा मूर्ति-पूजा का खण्डन किया । हिन्दू-जाति की खण्डित एकता को समेटने का नवीन प्रयास चला । विधवा-विवाह के प्रचलन को स्वीकार करने एवं बाल-वृद्ध-असमान विवाह को रोकने के लिए भी समाज ने बड़ा प्रयास किया । उसने अवतार-वाद की भी उपेक्षा की । अछूत-समस्या को सुलझाने की तूर्य-पुकार लगाई । छुआछूत के साथ, स्त्रीशिक्षा और स्वतंत्रता को भी बल मिला है । अतीतकालीन गारव और पुनर्जागरण का सन्देश भी देश में गूँजा । मूर्ति-पूजा के प्रति उपेक्षा की भावना ने, युग की घुमडती आस्तिक्य-भावना को रहस्यवादी भाव-साधना की ओर प्रेरित होने में अपना निश्चित योग दिया है । जिस प्रकार मध्य-युग के आरम्भ का भक्ति-भाववेग सगुणता का विरोधी होकर भी, निर्गुण-भूमि पर अपनी आस्तिकता में सघन हो उठा था और कबीर की भाव-विभोर वाणी ने युग-धर्म के उस सत्य को स्वरो का शृंगार दिया, उसी प्रकार यदि विज्ञान के नीरस तर्क-जाल के भीतर सरस मानवीय हृदय का सघन करने वाला छायावादी युग, रहस्यवाद के स्तर पर अपनी आस्थाशीलता में भावुक हो उठा तो कदाचित् यह आश्चर्य-मय नहीं । आर्य-समाज ने निश्चित रूप

से, वैदिक-कालीन आर्य-आशावादिता एवं जीवन के प्रति ऐहिक कल्याण की कामना को हिन्दू-समाज में पुनः प्रतिष्ठित करने का प्रयास किया है। उसने समाज में स्त्री की हीन दशा को भी अकल्याणकर बताकर, उन्हें सामाजिक सम्मान दिलाने का आन्दोलन उठाया, क्योंकि उसके सामने वैदिक आर्ष महिलाओं (गार्गी आदि) का ज्वलन्त आदर्श था।

भारतीय समाज में हिन्दू-विधवाओं की दशा अत्यन्त शोचनीय रही है। पति के साथ समस्त जीवन-कल्याण की प्रतीक मानी जाने वाली सौभाग्यवती महिला, विधवा होते ही जगत् में सबसे अधिक असम्मानित एवं अशुभ प्राणी बन जाती है। 'निराला' जी ने अपनी 'विधवा' रचना में इसका कितना मर्म-भेदी चित्रण किया है ! जिस प्रकार पूजा केवल देवता के चरणों पर चढ़ने तक ही अपना मूल्य रखती है और उसके बाद उतार फेंकी जाती है, जिस प्रकार दीप-शिखा केवल मौन जलने में ही अपनी सार्थकता रखती है, क्रूर-काल के भयानक ताण्डव की स्मृति-स्वरूप अवशिष्ट यह विधवा उसी प्रकार केवल पति-चरणों पर अर्पित होने तक ही महत्त्व-शालिनी है—

“वह इष्टदेव के मन्दिर की पूजा-सी
वह दीप-शिखा-सी शान्त भाव में लीन
वह क्रूरकाल-ताण्डव की स्मृति-रेखा-सी,
वह टूटे तरु की छुटी लता-सी दीन-
दलित भारत ही की विधवा है।”

यही उसका जीवन-अभीष्ट है—

“दुःख-रुखे सूखे अधर, त्रस्त चितवन को
वह दुनियाँ की नजरों से दूर बचाकर,
रोती है अस्फुट स्वर में।”

—['परिमल']

कवि ने नारी-हृदय के अतल में प्रविष्ट होकर उसके विष-मधु का भी निराकरण किया है। 'बहू'-कविता में नारी की मूकता, अभिलाष, लज्जा, संकोच और सौन्दर्यादि को आकलित किया गया है—

“सरलता ही से होती उसकी मनोरंजना,
नीरवता ही करती उसकी पूरी भाव-व्यजना।
अगर कहीं चंचलता का प्रभाव कुछ उसपर देखा
तो थी वह प्रियतम के आगे मृदु स्निग्ध हास्य की रेखा,

प्रकाश-स्रोत खोलने वाले ये कवि पुकार-पुकार कर चिल्लाने वाले समाज-सुधारक न थे, पर ये अपने कोमल, कर्ण, मसृण एवं सुषम ढंग से, तत्कालीन समाज के जीवनी-स्रोत के मुख गायक और अपने कला-मय ढंग से, अपने समाज के नूतन विचार-भावामिषेक के अनुष्ठानी थे। 'प्रसाद' जी ने मुक्ति, जीवन-भोग और व्यक्ति-सत्ता के मूल्य को भारतीय शैव-वाद की आनंद पीठिका पर स्वीकार किया था। 'निराला' ने अद्वैत-वाद, 'महादेवी' ने रहस्यवाद पर।

छायावादी काव्य-धारा के विचार-तत्त्व में नवीन भाव-विचारों, धारणाओं, उद्भावनाओं एवं जीवन-परिकल्पनाओं की प्रेरणाएँ भी सक्रिय रही हैं। छायावादी काव्य को सम्पूर्णतः भारतीय सिद्ध करने का व्रत भी कदाचित् सत्यापित ही होगा। वस्तुतः छायावादी काव्य-प्रवाह तत्कालीन समाज-स्थिति और जन-मनोविज्ञान की प्रतिक्रियाओं का प्रतिफल रहा है, जिसमें तत्कालीन आशा-निराशा, अस्था अनास्था, दृढ़ता-स्खलन और प्राचीन-नवीन का जीवन-वादी संत्व घुलमिल कर पिघल उठा है, जो किसी भी क्षेत्र के जड़-बधनों को काटकर नवीन मार्ग की सानुकूलता के लिए सावेग उमड़ चला है, जो आदर्शों के नाम पर मृत सिद्धान्त-पुज के समक्ष गतिशील जीवन-वृत्ता की ओर प्रवण रहा है; भारतीय अभारतीय का प्रश्न नहीं, मानव-अमानव और जीवन अजीवन की समस्या जिसकी गति-निर्घायिका रही है।

व्यक्ति-स्वातंत्र्य और प्रजातांत्रिक भाव—छायावादी काव्य के प्रारम्भिक युग में प्रजातन्त्र्य और व्यक्ति-स्वाधीनता की लहर भी फ़्रान्स और पाश्चात्य देशों की सीमाओं को पार कर जन-मानस तक पहुँच चुकी थी। आङ्ग्ल शिक्षा और पाश्चात्य सम्पर्क तथा पठन-पाठन ने रूसो आदि व्यक्ति-स्वातन्त्र्य-समर्थक विचारकों के विचारों से परिचित कराना प्रारम्भ कर दिया था—“मनुष्य स्वतन्त्र उत्पन्न होता है, पर वह सर्वत्र बधनों में है।” राजनीति के ‘सामाजिक समझौते’ के सिद्धान्त शिक्षितों में प्रसार पा चुके थे। मानव-वादी विचार भी अपने लिए जगह बना रहे थे। अब समाज और समष्टि के सम्मुख व्यक्ति और व्यष्टि के मूल्य अनुपेक्षणीय हो रहे थे। व्यक्ति जीवन-शोषी और उद्देश्य-हीन अव्यावहारिक आदर्श-वादिता के नाम पर आत्म-निषेध करने को प्रस्तुत नहीं था। इन सबका परिणाम यह हुआ कि हिन्दी-काव्य में वैयक्तिकता का सञ्चल विस्फोट हुआ। इतने दिनों से व्यक्ति के ऊपर मदी भाव-विचारों और जड़ सिद्धान्तों की केंचुल फट गयी और समग्र जीवन की रुढ़ियों, शास्त्र-ब्रह्म सीमाओं तथा मानव भाव-विचारों को घेर रखने वाली समस्त सीमाओं के प्रति एक सशक्त विद्रोह नेत्रोन्मीलन कर उठा। कवियों ने उसी प्रकार साहित्यिक-कडियों को उतार

फेका, जिस प्रकार तत्कालीन व्यक्ति समाज की शृंखलाओं के प्रति विद्रोह-शील हो उठा था। अब पौराणिक कथाओं और बनावटी वृत्तों की आट छोड़ कर हिन्दी का नया कवि अपनी बात सीधे कहने के लिए तन कर खड़ा होने लगा। कवि ने उसी प्रकार साहित्य से आत्माभिव्यक्ति की स्वाधीनता माँगी, जैसे उस समय के प्रबुद्ध व्यक्ति ने—जाग्रत नवीन पीढ़ी ने अपनी पूर्व पीढ़ी से अपने को प्रकट करने का पूर्णाधिकार माँगना प्रारम्भ किया था। व्यक्ति अपने व्यक्तित्व के निषेध के लिए नहीं, उसके गानके लिए उठ बैठा था। निर्व्यक्तिकता के नाम पर वह अब अपने अन्तर को—अपने अस्तित्व की मार्गों को नहीं छुट्टा सकता था। उसे 'राधा-गुविन्द सुमिरन को बढानों' का रास्ता प्रिय नहीं था, न वह अपने भाव-विचारों को पौराणिक प्रतीकों के मिर थापना ही सत्यशीलता मानता था। हिन्दी के 'भक्ति-युग' में 'आत्म-निवेदन' धर्म-विहित और साधना स्वीकृत हो चुका था, पर उस आत्म-निवेदन और छाया-युगीन आत्माभिव्यक्ति में बड़ा अन्तर है, वह आत्म-निवेदन था और वह आत्माभिव्यक्ति है। निवेदन दूसरों के समक्ष, उन्हें पूर्ण गोस्व देकर किया जाता है और निवेदक की चेतना में निवेद्य की श्रद्धा का भाव प्रमुख होता है, पर अभिव्यक्ति में ऐसा कोई श्रवण नहीं, अभिव्यक्ति-कर्ता आत्म-केन्द्रित और 'स्व' की चेतना प्रबुद्ध होता है। भक्तों का आत्म-निवेदन भी बहुत कुछ परिपाटी-बद्ध था। सगुण भक्तों में यह बात और स्पष्ट है। सूर-तुलसी के आत्म-निवेदनों का साम्य इसका प्रत्यक्ष पोषक है। कबीर-आदि निर्गुण सन्तों की प्रेम रहस्य-मूलक उत्तियों में अपेक्षाकृत, निजता का तत्त्व अधिक है; फिर भी वे छाया-युगीन स्वाभिव्यक्ति से भिन्न ही हैं, उन पर साधना और धर्म की एक एक-रूपता भी मढ़ी है।

छायावाद की आत्माभिव्यक्ति अथवा स्वानुभूति-चित्रण लोक-परक (रहस्यवाद को छोड़कर) और इह-लोकानुसारी है। वह अपना प्रेम गत मिलन-विरह, अपनी जीवन-गत आशा-निराशाएँ और वस्तुओं के प्रति अपनी निजी प्रतिक्रियाओं को मुक्त रूप से काव्य-मुग्नरित करता है। उसे अपनी प्रेमानुभूतियों को गाने में कोई लजा या सजोच नहीं है। वह प्रत्येक बात 'मैं' के माध्यम से कहता है और उसके लिए पुराने नीति-मानदण्ड बदल गये। वह मानवीय इच्छाओं की पूर्ति और अभिव्यक्ति की मानवीयता की शर्त पर झग नहीं मानता। सहज मानव भाव से वह जीवन-जगत् को ग्रहण करने और भोगने का विश्वासी है। छायावादी काव्य का नायक अथवा नायिका अब स्वयं कवि और उनकी प्रेयसी हो सकती है। सन्तान्तराणी अथवा देवता-देवी के स्थान पर

साधारण मानव मानवी काव्य विषय बने ! व्यक्ति और मानव अपने में न्यून नहीं, वह स्वयं एक जीवित एवं पूर्ण इकाई है, जिसका विकास-प्रकाश नितान्त आवश्यक है ।

प्रजातन्त्र-वाद में व्यक्ति की महत्ता का स्वीकार होता है, और व्यक्तिगत स्वतंत्रता प्रस्थान-आदर्श मानी जाती है । प्रजातन्त्र यह स्वीकार करता है कि व्यक्ति-व्यक्ति के पूर्ण-विकास से ही समाज विकसित होगा और आदर्श समाज वही है जिसमें प्रत्येक व्यक्ति का पूर्ण विकास सम्भव हो सके । छायावादी कवि व्यक्ति को इस स्वाधीनता को ही मानता है, अतः व्यक्ति के आत्म-प्रसार एवं आत्मभिव्यक्ति में बाधा पहुँचाने वाले समग्र तत्त्व उसे स्वीकार्य नहीं । ऐसी स्वाधीन चिन्ता शताब्दियों से नहीं थी, और साहित्य में तो व्यक्ति की यह वैयक्तिकता बहुत दिनों से लुप्त हो गयी थी—साहित्य एवं काव्य की उत्कृष्टता की कसौटी ही मान ली गयी थी आत्म-निषेध की भावना । कवि अपने काव्य में अपनी ओर से पूर्णतः मौन था । 'प्राकृत जन गुण-गान' तो एक प्रकार से वर्जित ही हो गया था ।

छायावादी कवि ने जहाँ व्यक्ति-व्यक्ति की सत्ता-महत्ता को स्वीकृति दी, वही लघुता और सहज वृत्तियों के महत्त्व को भी मान्यता प्रदान की । उसने न केवल अपने द्वारे में कहा, वरन् अपनी प्रणयिनी, प्रेयसी, पत्नी, पुत्री आदि के द्वारे में स्पष्टतः कविताएँ रचीं । 'प्रसाद जी' ने अपनी जीवन-कथा की सीवनों के उधेड़ कर देखने के सकोप को सँजोये रहकर भी 'अरुण कपोलों की मतवाली सुन्दर छाया' और 'थके पथिक की पथा की स्मृति के पाथेय' को लक्षणा से व्यञ्जित ही कर दिया है । 'आत्मकथा' नामक रचना उनकी सक्षिप्त किन्तु मर्म-सकेत-पूर्ण आत्मकथा ही है । 'आँसू' के तुम 'सुमन नोचते फिरते, करते जानी अनजानी', 'गौरव था नीचे आये प्रियतम मिलने को मेरे' या नख-शिख-वर्णन-सम्बन्धी 'आँसू' की रूप-चित्रण-परक पंक्तियों 'स्व' से ही सम्बद्ध हैं ।

'निराला' जी ने 'सरोज-स्मृति' जैसी विस्तृत कविता में अपना तथा अपने परिवार का मामिक चित्रण किया है । उनकी आर्थिक दुरवस्था, औषधि-उपचार की अनुकूल व्यवस्था के अभाव में पत्नी के स्वर्ग-वास, पुत्री के पालन, विवाह-व्यवस्था और मृत्यु आदि का बड़ा ही मर्म-वेधी, सत्य-स्पर्शी एवं वरुण वर्णन किया है । यह कविता छायावादी कवि के व्यक्तित्व-विकास, आत्म-सयम और निजता में भी निज से तटस्थता की साधना का अप्रतिम उदाहरण है । पिता पुत्री का यौवनागम वर्णन कर रहा है और वह पिता होकर भी कवि की शुद्ध भूमिका पर अधिष्ठित है । छायावाद पर स्वासक्ति का दोषारोपण करने वाले आलोचकों

के तर्क इस बिन्दु पर आकर ध्वस्त हो जाते हैं। यह अकेला उद्धरण 'निराला' की तटस्थ वैयक्तिकता एवं छायावादी कवि की व्यक्तित्व-साधना की दृष्टि से बेजाड़ है—

“धीरे धीरे फिर चढ़ा चरण,
वाल्मीकी के लियों का प्रांगण
कर पार, कुञ्ज तारुण्य सुघर
आई, लावण्य-भार थर-थर
कॉपा कोमलता पर सस्वर
उ्यों मालकोश नव वीणा पर।”

पुत्री माँ की ही आत्म-विरति है—यह सत्य कान पिता अपनी युवती पुत्री के प्रकरण में सोचकर झेल सकता है। युवती पुत्री में पत्नी के व्यक्तित्व के विस्तार की चेतना, और वास्तव्य की अधुष्ण भावना की अनुभूति कोई विरला ही एक साथ कर सकता है—वही जो साहित्य-योगिराज 'निराला'-सा महद् व्यक्तित्व-शाली हो ! पुत्री माता का-सा ही कठ-स्वर लेकर उतरी है—

“फूटा कैसा प्रिय कंठस्वर

माँ की मधुरिमा-व्यंजना भर।”

क्यों कि वह है—

“वन जन्मसिद्ध नायिका तन्वि,
मेरे स्वर की रागिनी वहि।”

—जो है ।

‘पन्त’ जी की ‘उल्लास’ और ‘ओवू’ की बालिका तथा ‘प्रथि’ की नायिका उनके जीवन के जीवित सम्पर्क हैं, क्योंकि ‘बालिका मेरी मनोमम मित्र थी।’ ‘मंजरित आस-तद-छाया में हम प्रिये, मिले थे प्रथम बार’—जैनी पक्षियों कदिरत नहीं, जीवन की स्वानुभूतियों हैं।

महादेवी जी के गानों में ‘निःस्व’ को न देने का स्वाभिमान, ‘उन्हीं’ पीड़ा में पाने पर ‘उनमें’ भी पीड़ा दूँ देने के सरल्य की अनिव्यक्ति, अपने बनने-मिटने के अधिकार की सत्ता, दूरी से ही रग-भंग बनाये रखने का भाव व्यक्तिवादी युग के साधक के व्यक्तित्व की ही आध्यात्मिक परिणतियों हैं। ‘पंथ रहने का अपरिचित प्राण रहने दो अकेला’ का भाव चाहे जितने गहरे आध्यात्मिक नरक से गर्भित हों, पर वह आधुनिक युग के मनस्वी व्यक्ति के व्यक्तित्व की भी एक प्रियतर कामना और परिचित-तर साधना है। किन्तु मैं उन सीमा तक जाने का दुस्साहस नहीं कर सकता और न उत्तरी प्रगतिशीलता का ही

बोझ वहन कर सकूँगा, जहाँ आलोचक यह कह बैठे कि 'सामाजिक रुढ़ियों के प्रहार की आशका से कवि को वैयक्तिक अनुभूतियों के लिए रहस्यवाद का आश्रय लेना पड़ा ।'

जब व्यक्ति के अन्तर पर बहिरारोपित आदर्श प्रस्तर की भौंति भारदायी बन जाते हैं, तब ऐसी स्वाधीन चेतना का जन्म स्वाभाविक है । नवीन ज्ञान-विज्ञान ने व्यक्ति के सामने विस्तृत संसार खोल दिया था । प्रकृति का विशाल क्षेत्र सामने था, जीवन की कितनी ही ग्रन्थियाँ खुल चुकी थीं, फिर उसका मन एक बार अपने बँधे पखों को खोलकर खुली हवा, विस्तृत भूमि और प्रशस्त आकाश में क्यों न विचरण करता । निराला ने 'उद्बोधन' में कहा—

“ताल-ताल से रे सदियों के जकड़े हृदय-कपाट
खोल दे कर कर कठिन प्रहार”

‘निराला’ के राम नि.सीम भू पर प्रेम उमडाने के पक्ष में हैं—

“प्रेम का पयोनिधि तो उमाड़ता है
सदा ही नि सीम भू पर ।”—[‘पंचवटी-प्रसंग’]

फिर यह महाप्राण कवि मानव-मानव के बीच लघु-क्षुद्र बन्धनों को क्यों माने ? मानव के मानवत्व का वह समर्थक है, अतः—

“जो करे गंधमधु का वर्जन
वह नहीं ‘भ्रमर’,
मानव मानव से नहीं भिन्न
निश्चय ही श्वेत, कृष्ण अथवा,
वह नहीं किलन्न
भेद कर पक
निकलता कमल जो मानव का
वह निष्कलंक
हो कोई सर ।”

[‘सम्राट् एडवर्ड अष्टम के प्रति’]

‘पल्लव’ के प्रवेश में ‘पन्त’ जी ने तत्कालीन घुटन और विक्षोभ को स्वर दिया है—“हम इस ब्रज की जीर्ण-शीर्ण छिद्रों से भरा पुरानी छोट की चोली को नहीं चाहते, इसकी सकीर्ण कारा में बदी हो हमारी आत्मा वायु की न्यूनता के कारण सिसक उठती है, हमारे शरीर का विकास रुक जाता है ।” ‘प्रसाद’ जी ने ‘इन्दु’ (१९०९ ई०, प्रथम अंक) में लिखा—“साहित्य स्वयं स्वतंत्र प्रकृति, सर्वतोन्मीलनी प्रतिभा के प्रकाशन का परिणाम है । वह किसी भी परतंत्रता

को सहन नहीं कर सकता । ससार में जो कुछ सत्य और सुन्दर है, वही साहित्य का विषय है ।”

महादेवी वर्मा अपने ‘मूक मिलन’ की बातों को सपना मानने को तैयार नहीं हैं, क्योंकि जैसे फूल की हँसी और उस पर निहित ओम के अश्रु मिथ्या नहीं हैं, वैसे ही साधिका के वियोगजनित अश्रु और मिलनाशा के हाम भी सब उसके ओखों-अधरों पर सत्य हैं, तो यह पीड़ा और उल्लास एवम् इनके आश्रय तथा आधार भी मिथ्या कैसे ?

“कैसे कहती हो सपना है
अलि उस मूक मिलन की बात !
भरे हुए अब तक फूँठों में
मेरे आँसू, उनके हास ।”—[‘नीहार’]

महादेवी के गीतों में आत्म-स्थापना का यह बल अनेक स्थानों में पाया जाता है । ‘अनन्त’ और ‘असीम’ में मिलकर उनका व्यक्तित्व अपने जड़ बन्धन खोल लेता है ।

‘प्रसाद’ की ‘कामायनी’ का मनु भी आत्म-प्रसार-कामी है । वह प्रकृति के मुक्त क्षेत्र में अपने को डूँदता है । ‘प्रसाद’ की स्वयं अपने नाविक से वहाँ ले चलने को कहते हैं—

“जिस निर्जन में सागर-लहरी,
अम्वर के कानों में गहरी
निद्राचल प्रेम-कथा कहती हो
तज कोलाहल की अपनी रे ।”

ले चल मुझे भुलावा देकर मेरे नाविक धीरे-धीरे ।”—[‘लहर’]

तभी तो वे उस एकान्त के लिए विकल हैं वहाँ ‘सँक्षिप्त सी जीवन-छाया अपनी ‘कोमल काया’ ढील दे ।

इस प्रकार छायावादी कवि व्यक्ति के निजी, पारिवारिक तथा सामाजिक जीवन में सर्वत्र मुक्ति का अभिलाषी है, स्वाधीनता का याचक है । यह स्वाधीनता उसे प्रकृति के विशाल क्षेत्र की ओर भाँ रमाती है और अपने अन्तर्जगत् के कोनों में भी विचरण कराती है ।

‘पन्त’ की तो सुख-दुःख से पीड़ित इस ससार में सुख को दुःख और दुःख को सुख में बदलकर व्यक्ति-व्यक्ति के समभाव की अभिलाषा व्यक्त करते हैं । व्यक्ति की सत्ता मान लेने पर कवि के मन में यह इच्छा स्वाभाविक है कि—

“देखूँ सबके उर की डाली ।

किसने क्या-क्या चुन लिये फूल—”

—[‘गुजन’]

छायावादी कवि व्यक्ति और समाज के जिस प्रेरक चित्र से प्रणोदित है, वह जन-तन्त्र और व्यक्ति-स्वाधीनता-मूलक प्रजातांत्रिक आदर्श है, जहाँ सबके सपनों का महत्व है और सबके सोंसों का अपना संगीत, तभी तो महा देवी जी कहती हैं—

“सब आखों के आँसू उजले

सबके सपनों में सत्य पला”

सबके आँसुओं के उजलेपन का यह पावन विश्वास और सबके सपनों में सत्य के अनुभव की स्वीकृति का यह आदर्श इस सम्पूर्ण छायावादी काव्य का एक आस्था-सूत्र कहा जा सकता है ।

नवीन शास्त्रीय अनुसंधान एवं ज्ञान की नव्य उपलब्धियों का प्रभाव भी ‘छाया’-काव्य पर पड़ा है । वस्तुतः उस युग के जीवन ने जिस भी क्षेत्र से जो रश्मियाँ पाई थीं, उन सबका योग उस विशिष्ट मनः-सघटन के निर्माण में समाया हुआ है । अग्रेजी के ‘रोमानी पुनर्जागरण-काल’ का ही नहीं, मानव-सत्ता, उसके उद्भव, विकास और विस्तार पर आलोक-पात करने वाली उन समस्त ज्ञान-शाखाओं का भी प्रभाव इस काव्य के मूल में संचरित है जो मानव-मन-मस्तिष्क की स्वतंत्रता की ओर अग्रसर कर सकी थीं । नवीन मनोवैज्ञानिक खोजें, जीव-तत्त्व-शास्त्र के अन्वेषण तथा मानव-जीव-शास्त्र (एंथ्रॉपोलॉजी) की प्राप्ति भी कवि को प्रेरित कर रही थीं । अपनी इच्छाओं, मूलवृत्तियों, वासनाओं और अतृप्त कामनाओं के विश्लेषण-विवेचन से उसमें नवीन आत्म विश्वास और अभिनव आस्था शोभता उत्पन्न हो गयी । धर्म, नीति-शास्त्र, आचार आदि की नवीन व्याख्याएँ उसे नया बल दे सकीं और अब वह पाप-पुण्य के नये दृष्टि-कोण के आधार पर व्यक्ति और समाज के नये सम्बन्धों के जोड़ने की ओर प्रस्थित हुआ । रुढ़ियों टूट रही थीं और प्राचीन परंपराएँ अपना मर्म खोल्ती जा रही थीं । विज्ञान-प्रदत्त नई जानकारीयों ने कितनी ही वस्तुओं के प्रति धारणाओं को आमूल परिवर्तित कर दिया था । स्वर्ग और नरक की धारणाएँ पृथ्वी गत लगने लगीं । जीवन-जगत् के प्रति एक ऐहिक विश्वास जग गया । नये विधि निषेध निर्मित हुए, नयी यात्राएँ आरम्भ हुईं । कर्म का फल अब इहलौकिक माना जाने लगा । भाग्यवाद की निराशा जड़ से संचल हो चली, मनुष्य अपने को आत्म-निर्माता समझने लगा । व्यक्ति समाज की रचना तथा

व्यवस्था का जीवित स्रोत अनुभव किया जाने लगा। मानव सृष्टि और कर्ता के जाने में आ खड़ा हुआ। इस प्रकार मानव की स्वाभाविक चिन्ता को बाँध कर खड़ी युगों के सत्कारों की दीवारें टूट चलीं। यूरोपीय विज्ञान ने मानव-विश्रुतियों की जड़ें हिला दीं। पुरातत्व की उपलब्धियों और मानव विज्ञान ने मानव-मानव के आन्तरिक साम्य और शेष सृष्टि के साथ उसके सम्बन्ध को स्पष्टतर कर दिया। कवि नवीन राहों के अन्वेषी बने। साधारणीकरण के स्थान पर विशिष्टीकरण, शील-सामान्यता के स्थान पर व्यक्ति-वैचित्र्य और वर्ग-सादृश्य की जगह पर मालिक प्रवासों का महत्व बढ़ गया।

बौद्ध-दर्शन और करुणा की भावना के गौरव की स्वीकृति भी इस युग की सामूहिक पृष्ठभूमि में सक्रिय रही है। कर्म की महत्ता, दूसरों के प्रति करुणा और सहायता, आत्म-परिष्कार और पर-साहाय्य के भाव लोक-प्रिय बने। जिस प्रकार भगवान् बुद्ध ने अपने समय में वैदिक धर्मकाण्ड की निरपेक्षता को समाप्त कर पर-दुःख-मोचन तथा पर-सेवा को आदर्श मानकर लोक-हितकारी कर्म को ही अनुगमनीय घोषित किया था, उसी प्रकार वह युग भी लोक-सेवा, समाज-कल्याण और अहिंसा के साथ कर्मण्य हो उठा। 'प्रसाद' जी के 'ऑप्स' में 'करुणा का उजाला', 'कल्याणी शीतल ज्वाला' और लोक-सेवा के भाव परिलक्षित हुए हैं। 'दुःख-दग्ध' जगत् को सुखी करने के लिए उसमें पावन सकल व्यक्त हुए हैं। कवि को इस 'वेदना वाले ससार' से पूर्ण समवेदना है। 'प्रसाद' जी ने 'अरी करुणा की शान्त कछार' और बुद्ध के प्रति निवेदित रचनाओं में उनकी पर-दुःख कातरता और लोक-मंगल-भाव को श्रद्धालु अर्पित की है। 'निराला' जी ने भी बुद्ध के प्रति भाव-सुमन चढ़ाये हैं। महादेवी तो करुणा की स्रोतस्विनी ही हैं, बुद्ध के आदर्शों के प्रति उनकी अटूट श्रद्धा है।

महात्मा गांधी के मत्स्य, अहिंसा, अमहयोग तथा सविनय अवज्ञा के आदर्श भी इस युग में काव्य-प्रेरणा रहे हैं। सभी छायावादी कवियों ने महात्मा जी के प्रति श्रद्धा अर्पित की है। 'पन्न' जी ने 'युगान्त', 'युग-जाणी' और 'ग्राम्या' में महात्मा जी के विशाल और युग-व्यापी व्यक्तित्व को शब्दालोकित करने का प्रयास किया है। अपनी भूमिकाओं में उन्होंने गांधी जी की प्रेरणाओं के महत्व को स्वीकार किया है। गांधी जी का महान् व्यक्तित्व और उनका सन्देश इस युग की एक महा देन है, अगस्त्य पीढ़ियों के लिए भी वह एक अनुसृत्य अवदान होगा। केवल इन देश ने ही नहीं, विश्व ने उनके आदर्शों की उपाति का बल स्वीकार किया है। चतुर्थः मार्क्स, आइन्स्टाइन और गान्धी इस युग के तीन महान् अन्तराष्ट्रीय व्यक्तित्व हैं। भारत ने तो इस महानात्मा की पावन छाया

में शक्तियों की दासता के काले बन्धनों को काटकर स्वतंत्रता की पुण्य वेदी पर अपना पूजा फूल चढ़ाया है। विज्ञान और वितर्क के इन अनास्थाशील युग में उनकी आस्था-आस्तिकता-मयी वाणी ने मानव-हृदयों में मानवता के पावन आदर्शों के प्रति पुनः विश्वास और श्रद्धा-भाव जगा दिया है। नास्तिक भी उनके आस्तिक्य के सामने झुके हैं। राजनीति (जहाँ कहा जाता था कि प्रेम और राजनीति में कुछ भी अन्याय्य नहीं है) को भी उच्च मानवीय मूल्यों की आभा से अभिषिक्त कर उन्होंने युगों की असम्भावना को सम्भावना का सत्य बना दिया। सर्वोदय और मानव भ्रातृत्व के ऊँचे आदर्शों ने वर्ग-विद्वेष एवं शंका से जर्जर युग के घटकते हृदय को सिहलाकर सान्त्वना दी है। गांधी के भारतीय राजनीति में आते ही उनके व्यक्तित्व और आदर्शों की ज्योति हिन्दी-काव्य में भी उतरी है। छाया-युग राजनीति का गांधी-युग ही रहा है। इसी से पं० शान्तिप्रिय द्विवेदी जैसे आलोचक साहित्य के इतिहास के काल-विभाजन में, इस युग का नाम (जहाँ तक मुझे स्मरण है) गांधी-युग भी रखने का सुझाव देते हैं।

‘पन्त’ जी ने [‘अर्चना के फूल’ नामक विविध कवियों के ‘वापू’-सम्बन्धी कविता-सकलन में आर्यी ‘गांधी-युग’ कविता में] अपनी कविताओं में गांधी-युग के अवतरण का चित्रण किया है—

“देख रहा हूँ शुभ्र चाँदनी
का-सा निझर
गांधी-युग अवतरित हो रहा
इस धरती पर
विगत युगों के तोरण, गुम्बद,
मीनारों पर
नव प्रकाश की शोभा-रेखा
का जादू भर।

संजीवन पा जाग उठा फिर
राष्ट्र का मरण ;
छायाएँ-सी आज चल रही
भू पर चेतन,—
जन-मन में जग, दीप शिखा के
पग धर नूतन

भावी के नव स्वप्न धरा पर
करते विचरण !

सत्य अहिंसा वन अन्तर—

राष्ट्रीय जागरण
मानवीय स्पर्शों से भरते
हैं भू के घ्रण !”

—['अर्चना के फूल-पृ० २]

‘नवीन’ जी गांधी के विचारों को ‘मानवता की निधि’ मानते हैं—

“वे मानवता की छाती हैं,
वे मानवता की निधि हैं;
देव, तुम्हारे प्राण तुम्हारे
अपने नहीं किसी विधि हैं !”

—[वही-पृ० ६]

‘गुप्त-ग्रन्थ’ (श्री मै० श० गुप्त एवं सि० रा० श० गुप्त) तथा पं० सोहन
लाल जी द्विवेदी ने गांधी-आदर्शों से अपने काव्य-कलेवर को संप्राण किया है।
डा० रामकुमार वर्मा ने उन्हें युग-युग जलता प्रदीप माना है—

“इस तरह युग-युग जला वह
देश के निर्माण में !
आज कैसी ज्योति है इस
दीप के निर्वाण में !”

—[वही-पृ० १८]

श्री भगवती चरण वर्मा ने ‘बापू’ को ‘शिव’ कहा—

“हिंसा का वह गरल कि जिससे
झुलस रही मानव की आत्मा

तुम शिव बनकर उसे पी गये
तुम हे निस्पृह, हे निष्काम !”

—[वही-पृ० २२]

गांधी जी के अन्त पर ‘ग्रन्थ’ जी का कवि भी खींच उठा—

“हो गया क्या देश के
सबसे मुनहले दीप का निर्वाण !”

—[वही-पृ० ३०]

नरेन्द्र शर्मा के शब्दों में महात्मा जी 'अग्नि हंस' थे—

“अग्नि हंस उड़ गया, चिता
बुझ गयी अगरु-चन्दन की,
भस्म हो चुकी भस्म-काम
काया भी राष्ट्र पिता की;
अब न देह-गत आत्मा उनकी,
अब न कण्ठ-गत वाणी,
रही न सीमित ज्योति-पिंड मे
द्युति भारत-सविता की।”
—[वही-पृ० ३७]

सुश्री सुमित्रा कुमारी सिनहा की उक्ति कितनी सत्य-प्राणा है—

“तुम जहाँ गिरे वह केन्द्र हुआ
ऊँचा उठने का मानव का,
शोणित बूंदों ने धो डाला
सब पाप विश्व के दानव का।”

—[वही-पृ० ४५]

श्री बालकृष्ण राव जी 'बापू' के लिए अश्रु-अंजलि चढ़ाने वालों को पावन मानते हैं—

“दे तुम्हें अंजलि हुए हैं
अश्रु जग के आज पावन;”

[वही पृ० ५२]

श्री शिवमंगल सिंह 'सुमन' के कवि का पावन संकल्प प्रणम्य है—

“यदि हम हैं, देव, तुम्हारे ही
जोते-बोये-सीचे अकुर,
यदि हम में देव तुम्हारी ही
मिट्टी की सचित शक्ति मुखर,
तो, बापू, हम निर्द्वन्द्व
तुम्हारे आदर्शों की छाया में,
यह दीपक सत्य अहिंसा का
पलभर न कभी बुझने देंगे।”

[वही, पृ० ८०]

श्री शम्भूनाथ सिंह 'वापू' को मरा मानते ही नहीं, क्योंकि वे तो कोटि-कोटि कठ में समा गये—

“मरा न काम रूप कवि अमर,
कि कोटि-काटि कंठ में हुआ सुखर;
मिट्टा न, काल का प्रवाह बन धिरा
अनादि अन्तरिक्ष में अनन्त स्वर।

न मंत्र स्वर-अमृत सँभाल मृण्मयी धरा सकी;
त्रिकाल रागिनी अकूल सृष्टि-बीच छा गयी !”

[वही, पृ० ९३]

श्री ठाकुरप्रसाद सिंह 'अग्रदूत' ने 'महामानव' नामक एक पृथुल प्रबन्ध ही रचा है। महात्मा जी के जीवन की विविध घटनाओं को लेकर कितने ही प्रबन्ध प्रणीत हुए हैं। वे 'युगावतार', 'युग मानव', 'युग-देवता' और 'पूर्ण पुरुष' आदि विशेषणों से पुकारे गये हैं। उन्होंने अपने आदर्श, व्यवहार और व्यक्तित्व की पावन त्रिवेणी से युग—चेतना को ज्योति-स्नात, अधोविभागों को ऊर्ध्वो-न्मिष्ट, चरित्र को सत्य-मुखी और जन-जावन की अधियाला रातों को इतिहास के नये मोड़ का सुनहला प्रातः प्रदान किया है। अछूतों और नारी के प्रति सहानुभूति-भाव, स्वस्थ राष्ट्रीयता का उद्बोध, सहज जीवन की पुकार, प्रकृति का सान्निध्य, लघुता की ओर दृष्टिपात, वस्तु की स्थूलता के भीतर में उसके अन्तरंग सूक्ष्मार्थ को पकड़ने की प्रवृत्ति, प्राकृत प्रवृत्तियों के परिष्करण का कोण, भौतिकता के समक्ष व्यक्ति के आन्तरिक आत्म-विश्वास का जयघोष, सभी कुछ गांधीवादी जीवनादर्शों का उज्ज्वलता में एकस्वर-एकतान अनुनय होने लगता है। मेरी दृष्टि में, कुछ-एक अपवादों-अवशमनों (इक्सेप्शन्स ऐंड मोडरेशन्स) के साथ वो अनेक विषयताओं के बीच गांधी जी के व्यक्तित्व के सामंजस्य को हृद्गत कर लेगा, वह अनेकानेक विरोधों एवं विरोधामाओं की पृष्ठ भूमि से निःसृत इस छायावादी काव्य-स्तोत्र का सामंजस्य-स्वर भी पकड़ लेगा। समाज और राजनीति की भूमि पर प्रसरित गांधीवाद और साहित्य और कला की धरती पर प्रच्छाद्यमान छायावाद, एक ही जीवन-परिस्थितियों और ऐतिहासिक आह्वानों के तने के दो प्रक्षेप हैं। समाज के मूल में सुन्नगर्त एक ही आग, जन-मानस में घुमडती एक ही ज्ञान्ति, वैषम्य को साम्य पर सन्तुलित करने की एक ही सुमेच्छा इन दोनों के मूल में क्रियमाण थी।

'प्रसाद' जी ने मन् १९१० की 'इन्दु' में कहा था—“शृंगार-रस की मधुस्ता का पान करते-करते आपकी मनोशक्ति शिथिल हो गयी है. इन

कारण आपको भावमयी, उत्तेजनामयी, अपने को भुला देने वाली, कविताओं की आवश्यकता है। अस्तु धीरे-धीरे जातीय संगीतमयी, वृत्तिस्फुरणकारिणी, आलस्य को भग करने वाली, आनन्द बरसाने वाली, धीर-गम्भीर-पद-विक्षेपकारिणी, शान्तिमयी कविता की ओर हम लोगों को अग्रसर होना है।”

जातीयसंगीत, वृत्ति-स्फुरण, आलस्य-भग, उत्तेजना—आदि शब्द यह संकेत करते हैं कि ‘प्रसाद’ जी की चेतना केवल कला की सीमा में ही विचरण करने वाली नहीं, वरन् उसका एक कर्मठ, जातीय और जागरण-मुखी उद्देश्य भी था। उनकी सांस्कृतिक पुनरुत्पत्ति की दृष्टि उनके ‘रहस्यवाद’ लेख से और अधिक स्पष्ट हो जाती है, जिसमें उनकी दृष्टि अपने सीमित परिदृश्य को छोड़कर आधुनिक युग से वैदिक इतिहास-पथ के समग्र विकास का लेखा-जोखा लेने लगी है। ‘प्रसाद’ आत्म-वादी धारा के समर्थक थे। आत्मानन्द का उन्मीलन उनकी काव्य-सृष्टि का सचेत लक्ष्य था। अपनी ‘जयशंकर प्रसाद’ पुस्तक में प० नन्ददुलारे वाजपेयी ने ‘प्रसाद’ की सांस्कृतिक दृष्टि का प्रतिपादन किया है, जो सत्य ही है। व्यक्ति और समाज, नर और नारी, पुरुष और प्रकृति, श्रद्धा और बुद्धि, धर्म और विज्ञान, आदर्श और यथार्थ, सिद्धान्त और व्यवहार, अन्तर् और बहिर्, ग्राम और नगर के बीच सन्तोलक मूल्यों के नव-संघटन की आवश्यकता समाज के भीतर घुमट रही थी। मानव-मूल्यों के बीच एक वैषम्य मुखर हो गया था। देवत्व और राक्षसत्व की छोर-वादी आदर्श-कल्पनाओं के बीच मानव मूल्य का प्रतिमानिकरण इस युग के भाव-विचार-सजग मनो की स्वाभाविक प्रतिक्रिया था।

एक बात पर हमें सदैव ध्यान रखना चाहिए कि छायायुगीन काव्य-धारा किसी एक पूर्व-निश्चित वाद और सुनिर्धारित आन्दोलन का साहित्यिक सम्प्रदाय नहीं है। एक समान परिस्थिति में समशील जीवन-कामी मनो में जितनी प्रकार की प्रतिक्रियाएँ सामान्य रूप से जग सकती हैं और उनमें जितने साम्य-सामंजस्य की प्रत्याशा की जा सकती है, छायावाद उससे च्युत नहीं है। ये जीवन और मानवीयता के समर्थक तथा उसे सुखकर, शुभकर, शिवकर और सुन्दरतर बनाने के अनुष्ठान थे। उस काल के अनेक-कोणीय जीवन-विस्तार में, अपने प्राप्त परिप्रेक्षित के आधार पर इन कवियों ने सत्य और शिव की सुन्दरता का भावनोद्भावन किया, यह साहित्य किसी निश्चित तिथि-काल में, एक निश्चित और निर्धारित नीति-घोषणा एवं उद्देश्य-कथन के साथ नहीं प्रारम्भ हुआ था। अपने अपने स्थानों से अपनी अपनी सीमाओं में, प्राचीन और नवीन से एक संप्राण एवं गतिशील इकाई के रूप में, हर कवि

ने जो अनुभव किया, उसे स्वानुभूतिक भाषा में व्यक्त करने का प्रयास किया। इतना निश्चित सत्य है कि इनकी अनुभूतियों के पीछे केवल निरी वैयक्तिक (मोन्ट परसनाल) स्थितियों और कारण न थे। चाहे वह विद्रोह रहा हो या नवीन सामंजस्य की माँग, उसमें नवीन सांस्कृतिक सन्तुलन के अभाव की अनुभूति और उसकी पूर्ति की कामना निस्सन्देह प्रतिक्रिया-शील थी।

प्रयाग की 'साहित्यकार' पत्रिका के स० १९५५ के अंक में अपनी सर्वोत्तम रचना पर प्रकाश डालते हुए कविवर 'पन्त' ने पृ० ९ पर जो लिखा है, वह छायावादी काव्य के एक प्रतिनिधि और प्रस्थानक कवि के नाते उसके सांस्कृतिक मूल्य पर निःश्रान्त रूप से प्रकाश-पात करता है—“हिन्दी हम लोगों के लिए मातृ-भाषा ही नहीं, एक नई चेतना, नई प्रेरणा का प्रतीक बनकर आयी थी। देश में सर्वत्र, सभी क्षेत्रों में, नवीन जागरण की लहर दौड़ रही थी, नवीन अभ्युदय के चिह्न उदय हो रहे थे, हमने उस जागरण, उस अभ्युदय को हिन्दी रूप में ही पहचाना था। उम्मी सर्वतोमुखी मशक्त जातीय अभ्युत्थान की चेतना को वाणी देने के प्रयत्नों में हिन्दी का भी कण्ठ फूटा था। आगे पृ० ९-१० पर उन्होंने मशक्त जातीय अभ्युत्थान को और अधिक स्पष्ट किया है—“इस प्रकार हमारे युग की कविता...जो छायावादी कविता कही जाती है, जहाँ एक ओर राष्ट्रीय अभ्युत्थान के गीत गुनगुना रही थी, वहीं मुख्य रूप से वह भारतीय सांस्कृतिक पुनर्जागरण को ही मुखरित करने में सलग्न थी।” उन्होंने जिसे भारतीय चेतना की गहराइयों में नवीन रागात्मकता की माधुर्य ज्वाला, नवीन जीवन-दृष्टि का सोन्दर्य-बोध तथा नवीन विश्व-मानवता के सपनों का आलोक डटेलना कहा है, वह सांस्कृतिक चेतना के उद्बोध का ही सूचक है। श्री 'दिनकर' जी ने अपनी पुस्तक 'मिट्टी की ओर' में प्रगतिवाद की भी छायावाद का ही अग्र-विकास माना है। स्वयं 'पन्त' जी भी अपने इन लेख में छायावादी जागरण के दो पक्ष मानते हैं, एक मानवीय जागरण और दूसरा, जन-जागरण—जो क्रमशः सत्य और यथार्थ के खोज मार्ग हैं और जिनमें वैयक्तिक धुंध अहता का परित्याग था। 'पन्त' जी ने यह स्पष्टतः परिपोषित किया है कि उनकी प्रिय-अप्रिय की भावना व्यक्तिगत रुचि से मन्नालिन न होकर, नवीन मान्यता सम्बन्धी दृष्टिकोण से शामिल हुई है। वह नवीन मान्यता और कुछ नहीं, तरंगलीन परिस्थिति में प्राप्त एवं नवोदित आलोचकों की लोभितों ही थीं, जिसे कवि ने प्राचीन और नवीन की भूमियों पर देखा था।

छायावादी कवि पाश्चात्य प्रगतिवाद, स्वच्छन्दतावाद या रोमानवाद (रोमांचकवाद भी कहा जाता है) और फ्रांस की स्वाधीनता एवं अगरेजी

काव्य की रोमानी-जागृति-कालीन रचनाओं से भी प्रेरित हुआ था, क्योंकि विश्व को छा लेने वाली वैज्ञानिक बुद्धिवादिता से एक भारत ही अछूता कब रह सकता था। ये विचार-तरंगें विश्व के आकाश में प्रकाश लहरों की भाँति आवर्त्त-मती हुआ करती हैं। इन लहरों ने त्रिदिवप्रसूता सिन्धु-सीमाओं एवं हिमाद्रि के अरुण-चुम्बी शिखरों को पार कर वैदेशिक सम्पर्कों के माध्यम से भारत में भी प्रवेश किया, किन्तु उन लहरों ने भारत को जिस प्रकार यूरोप नहीं बना दिया, उसी प्रकार हिन्दी के छाया-कालीन कवि भी अभारतीय नहीं बन गये थे। जहाँ तक उन नवीन जीवन-बोधों ने भारतीय समाज-व्यवस्था और सघटन-तन्त्र को स्पर्श किया था, वहाँ तक इन कवियों में नवीन सन्तुलन की माँग का प्रश्न उठाना यथार्थ-सम्मत और तर्कानुमोदित ही था। अपने 'श्रीशारदा' के १९२०, सितम्बर-अंक के लेख में प० मुकुटधर पाण्डेय ने जो विचार व्यक्त किये हैं, वे समर्थन और विरोध की द्विधा से सर्वत्र मुक्त नहीं हैं, फिर भी उसमें भी छायावादी काव्य-स्रोत के पीछे सक्रिय सामाजिक यथार्थ के संकेत जाने-अनजाने रूप से उभर ही आये हैं। जहाँ एक ओर अंगरेजी और बंगला-साहित्य से कुछ भी परिचय होने के साथ, 'छायावाद' को अंगरेजी के 'मिस्टिसिज्म' का पर्याय मान ही लेने की अनिवार्यता, छायावाद को माया-मय सूक्ष्म वस्तु मानना, साकेतिकता (व्यञ्जना) को शब्द का अस्वाभाविक मूल्य मानना, वस्तु को प्रकृत रूप में न देखना, छायावादी कवियों की कविता-देवी की आखों का मृत्युलोक से सम्बन्ध तोड़कर सदैव ऊपर ही उठी रहना, बुद्धि और ज्ञान की सामर्थ्य-सीमा को अतिक्रमण कर मन-प्राण के अतीत लोक में विचरण-आदि पद-प्रयोग छायावाद के प्रति 'पाण्डेय' जी के पूर्वाग्रह और अरुचि के संकेत हैं, वहीं दूसरी ओर, रीति-ग्रथों की परतन्त्रता से मुक्त होकर भाव प्रकाशन की मौलिकता, रचना में कवि की अन्तरंग दृष्टि का महत्व, आत्मिकता और प्रकृति की प्रतीकात्मकता और भाव-प्रकाशन के नवीन मार्गों के अनुसन्धान की वाछनीयता-आदि ऐसी विशेषताओं के संकेतक वाक्य-खण्ड हैं, जिनका सम्बन्ध तत्कालीन ऐतिहासिक परिपार्श्व और सामाजिक परिवेश से है।

प्रश्न उठता है कि अन्ततः छायावादी कवि पर नवीनता का यह भूत क्यों चढ़ा और इस भूत को, शास्त्रीयता और भारतीयता की दुहाई देने को ही सर्व रोगों का महामंत्र मानने वाले साहित्य के ओझा-सोखा क्यों नहीं उतार सके ? इस समाज ने क्यों उस भूत को अपने सिर ले लिया ? जब सत्य के महा-साक्षी और तथ्य के महा-प्रमाणक इतिहास ने उस पर वाद की पीढ़ियों की स्वीकृति-

[मुद्रा अंकित कर दी, तो यह सब हैय, अ-ध्येय और परित्याज्य ही क्यों हुआ ? समाज द्वारा नवीन के पुकार का शिरोधारण, प्रचलित प्राचीन की पूर्ण न सही तो आशिक अनुपयोगिता तो मिट ही कर देता है । अभिव्यक्ति और रूप साहित्य के मूल प्राण न होकर भी, उम प्राण के साक्षात्कृत होने के अनिवार्य और अपरिवर्त्तनीय माध्यम हैं । अपनी अनुभूतियों के प्रत्येक रेखा-कोण की अभिव्यक्ति के प्रति सजग और कथा के प्रति सत्यशील अभिव्यक्ति-कर्त्ता इसे भली-भाँति जानता है कि भाव-विचार और उनकी रूपाभिव्यक्ति में किस प्रकार प्राण-काया का सम्बन्ध है । भाव प्रकाशन के नये मार्ग, बदले हुए अनुभूयमान गत्य और उसके अनिवार्यतः उचित रूपायण की समस्या के यथा-साध्य समाधान होते हैं । भाव-प्रकाशन की रीति में छाया-युग की शक्तियों और अशक्तियों दोनों ही स्वाभाविक हैं, किन्तु अशक्तियों की गंध-सम्भावना पर ही मानवता आत्माभिव्यक्ति के असमापनीय प्रयास से विरत होकर बैठ जायगी, ऐसा कदाचित् सम्भव और सम्भाव्य भी नहीं है ।

काशी के 'छायावाद-विरोधी मण्डल', 'सुधा', 'विशाल भारत' और 'प्रभा' पत्रिकाओं से उठे विरोध-प्रयास तथा आचार्य 'शुरू' की शास्त्रीय आभिजात्य की भूमिका से उठे उत्पाटन-धराशायन के भारी-भरकम प्रायोजन अब भी समाप्त नहीं हैं । छायावादी काव्य की युग-स्वीकृत शक्तियों नहीं, सीमाएँ और अशक्तियों ही इन अभिजात विद्वानों की स्थिति-भूमियाँ हैं । 'गदुलिका-प्रवाह' (प्रचलन) और अनुकृति को प्रस्थान-विन्दु मानकर चलने वाले हिन्दी आलोचकों में आचार्य 'शुरू' के समर्थ शिष्य आचार्य प० विश्वनाथ प्रसाद जी 'मित्र' हैं । अपने 'वाङ्मय-विमर्श' (प्रथम संस्करण, मार्ग शोध सन् १९९९) में मित्र जी ने पृ० ३२८ पर लिखा है कि "मधे अंगरेजी के सम्पर्क में आ जाने से वहाँ की लाक्षणिकता की ओर, बंगला के सादृश्य से मधुर पदावली के विधान की ओर तथा उर्दू के लगाव से उसकी शायरी की अन्दिश एव वेदना की विवृति की ओर कवि लोग स्वभावतः आकृष्ट हुए । विलक्षणता के साथ-साथ रवीन्द्रनाथ ठाकुर की रहस्यमयी कविताओं के अनुकरण पर हिन्दी में भी रहस्यवाद की कविताएँ प्रकाशित होने लगीं ।" आचार्य 'मित्र' जी भी 'छायावाद' को बंगला-शब्द मानने की ओर पुनः दिखाई पड़ते हैं—“नवीनता की रूचि तो यहाँ तक बढ़ी कि लोगों ने छन्द का न्यूनताद्वय कर केवल नाद के आधार पर छंदी-चंदी पंक्तियों में अपना-अपना राग अनापना आरम्भ किया । इस प्रकार की कविताएँ बंगला की देखादेखा छायावाद की कविताएँ बड़ी जाने लगीं ।” इस प्रकार वहाँ दुःख-वाद, निराशा-वाद और वेदना-वाद

के नामों पर छायावादी 'वस्तु' विदेशी और ललित घोषित की गयी, वहीं 'रूप' के नाम पर गीत-गायकों के रोक-छेक के अभाव पर खेद प्रकट किया गया। विरोध के लिए इतनी-सी भूमि भी आवश्यक समझी गयी कि पाश्चात्य देशों में गीतों का विरोध हुआ है और पाश्चात्य समीक्षा-क्षेत्र में 'सब्जेक्टिव'—'आब्जेक्टिव' का वर्गीकरण तात्त्विक नहीं प्रतीत होता ! इस युग के बारे में डा० प० जगन्नाथ शर्मा और प० करुणापति त्रिपाठी जी भी थोड़ा-बहुत परिवर्तन-परिवर्धन के साथ छायावाद के उद्भव पर एकदिक हैं।

इसके काफी पूर्व, पं० अयोध्या सिंह उपाध्याय 'हरिऔध' जी ने प्रारम्भ में असन्तुष्ट रहकर भी, छायावाद को उसके ऐतिहासिक परिवेश में अपेक्षाकृत अधिक वैज्ञानिक दृष्टि से देखा है। 'बाबू रामदीन सिंह रीडरशिप' के सम्बन्ध में दिये गये अपने व्याख्यान-माला में, जो बाद को 'हिन्दी-भाषा और साहित्य का विकास' नाम से इतिहास-ग्रन्थाकार छग और सम्बत् १९९७ में जिसका द्वितीय संस्करण भी हुआ, 'हरिऔध' जी ने कहा है कि "वास्तव में बात यह है कि इस समय हिन्दी-भाषा का कविता-क्षेत्र प्रतिदिन छायावाद की रचना की ओर अग्रसर हो रहा है। इस विषय में वाद-विवाद भी हो रहा है, तर्क, वितर्क भी चल रहे हैं, कुछ लोग उसके अनुकूल हैं। और कुछ प्रतिकूल। कुछ उसको स्वर्गीय वस्तु समझते हैं और कुछ उसको कविता भी नहीं मानते। ये झगड़े हों, किन्तु यह सत्य है कि दिन-दिन छायावाद की कविता का ही समादर बढ़ रहा है। यह देखकर यह स्वीकार करना पड़ता है कि उसमें कोई बात ऐसी अवश्य है, जिससे उसकी उत्तरोत्तर वृद्धि हो रही है और अधिक लोगों के हृदय पर उसका अधिकार होता जाता है (वही, पृ० ५९०)।

'हरिऔध' जी योगेश के रहस्यवाद को उमरखैय्याम के अनुवादों द्वारा और अधिक प्रेरित मानते थे। रवीन्द्र पर कबीर का प्रभाव मानते थे और रवीन्द्र द्वारा छायावाद को प्रभावित स्वीकार करते थे। वे इस नये रहस्यवाद (छायावाद) को जायसी आदि के सूफी विचारों के विकास की परंपरा में भी देखते थे। 'हरिऔध' जी छायावाद के प्रसार का कारण उसकी लोक-प्रियता ही मानते थे। कारणों की अधिक गहरी सामाजिक-सांस्कृतिक छानबीन में तो वे न उतरे, पर छायावाद के रीतिकालीन शृंगार-विरोधी तत्व से वे भी परिचित थे और उसके साथ सहमत भी थे। उन्होंने पृ० ५९२ पर 'द्विवेदी'-युगीन वस्तुप्रधानता के विरुद्ध उठी भाव-प्रधानता और काव्य में व्यंजना और ध्वनि की प्रमुखता के कारण भी छायावाद का अभिनन्दन किया था।

अपने समय के विचारकों में 'हरिऔध' जी काफी उदार और सत्य-स्वीकारी थे। 'छायावाद' शब्द के आगमन-स्रोत पर वे भी अनिश्चित थे। उन्होंने उस काव्य के लिए 'हृदयवाद' और 'प्रतिबिम्ब-वाद' तथा 'रहस्यवाद' जैसे पर्याय भी प्रचलित ब्रतलाये हैं और अन्त में उन्होंने वह निर्णय लिया, जिसे विवश होकर अनेक कठिनाइयों के समाधान के लिए वाद की पीढ़ी ने इतने विचार मंथन के पश्चात् प्राप्त किया। उन्होंने कहा कि 'ऐसी अवस्था में मेरा विचार है कि 'छायावाद' ही नाम नूतन प्रणाली की कविता का स्वीकार कर लिया जाय।' कई पृष्ठों में विवेचना और विश्लेषण की तर्क-प्रणाली पर उन्होंने 'रहस्यवाद' के दर्शन और उसकी काव्यानुभूति का समर्थन भी किया। छायावाद की ध्वनि-प्रधानता, वस्तु में अन्तः-प्रवेश, अन्तर्बृत्तियों को साकार रूप देने और प्रकृति में अपनी सत्ता के आरोप आदि की जहाँ प्रशंसा की, वहीं अति कल्पना-शीलता, प्रत्यक्ष रूप में देश-समाज की दुरवस्था के प्रति उदासीनता आदि पर आक्षेप भी किये।

सहानुभूति रखते हुए भी 'हरिऔध' जी छायावादी काव्य के मूल में सजग सामाजिक यथार्थ की प्रतिक्रिया और व्यक्ति और समाज के भीतर संचरित सूक्ष्म भावात्मक क्रान्ति की गहराई तक न जा सके। वस्तुतः वे पुनरुत्थानवादी और भारतीय अतीत के प्रति अत्यधिक श्रद्धालु व्यक्ति थे। उनकी भारतीय सात्विकता ने (क्लामिकालिज्म) उनकी सहृदयता और सदाशयता को तोड़वित होने दिया, पर बुद्धि और विचार से वे छायावाद के साथ चरण मिला कर न चल पाये। सचाई यह है कि तत्कालीन जड़ पुरातनवादिता और वृद्ध जातिवादिता के विरुद्ध शिक्षित समाज में एक आंदार्य (लिबरलिज्म) जन्म ले रहा था। यह नया शिक्षित प्राणी मानव और मानवत्व के विकास के आगे समाज, धर्म, लठियों और प्रचन्नों के बन्धनों को अस्वीकारने लगा था। पूर्व और पश्चिम के बीच सच्चे मानव और पूर्ण मानवत्व के जोष ओर उपलब्धि के लिए वह देश विदेश की सीमाओं को भी तोड़ देने के लिए प्रयत्न था। रवीन्द्र का विश्व-प्रेम वस्तुतः इसी 'मानव' और उसकी पूर्णता की खोज थी। दूसरे वर्ग ने इस विश्व-प्रेम को 'व्याप्त-समाज' के माध्यम से संचालित विदेशी दृष्टिकोण समझा था। रवीन्द्र की रहस्य-भावना के कुंज से भी यह मानव-वाद निरन्तर प्रकट होता गया है। छायावादी काव्य की मानवीयता भी फूल-सी खिलकर खुलनी गयी है। सम्प्रदाय-वाद, जाति-वाद, पृथ्वी-वाद और देश-वाद के बन्धनों में ऊपर उठकर छायावादी कवि की चेतना 'मानव' और उसके विकसित 'मानवत्व' की ही ग्राह्यता थी, खोजती आयी है। इस काव्य का यह मानवत्व-अभिव्यक्ति भारतीय सांस्कृतिक

विकास के भीतर एक महत्व-पूर्ण अध्याय माना जायगा। यह 'मानव,' जड़ देवत्व और अधम राक्षसत्व से परे, विज्ञान के बरदानों को भोगने वाला, उसके अतिरेकों के प्रति विद्रोह-शील, प्रकृति का सम्पर्क किन्तु आश्रम-युग की भारतीयता से आगे, अपनी सहज भूख-प्यास को मानव की भौति स्वीकार कर जीवन की आशा-आस्था को ऊँचा उठाने वाला मानव है। यही मानववाद मेरी दृष्टि में, छाया-युग की सबसे बड़ी देन है, जिसे इस युग ने बुद्धि से आगे बढ़कर भाव और अनुभूति के स्तर पर प्रत्यक्ष किया है। बाहर-भीतर की समस्त लछनाओं, आलोचकों के कठोर वशाघातों, विदूषकों के धैर्य भङ्गक प्रहारों और निबी परिस्थितियों की घुटन-तडपन में घुल घुलकर छायावादी कवि ने अपने धुंध धुमैलेपन में, लक्षणा-व्यजना और प्रतीक के सकेतो पर जो आकृति खींचनी चाही थी, वह धुँधला-अनधुँधला यही 'मानव'-चित्र है, जिसे वेदना और आँसू के रंगों में अन्तरानुभूतियों की पट्टी पर कला-कल्पना की तूली से उसने रंगा है—अनेकानेक लछनाओं की झलकियों में उसने उसे व्यथा के मूल्यों बचाया है। छायावाद ने अपना पूरा-अधूरा चित्र दिया है, आगे की पीढ़ियों की सफलता इस बात में है कि वह उसे किस प्रकार सँवार-सुधार, काट-छाँट और दबा-उभार कर साहित्य की अपनी वेदी पर प्रतिष्ठित करता है।



‘छाया’-युगीन काव्य में बौद्ध प्रभाव

‘छाया’-युग की कविता में कठिना और दुःख के तत्त्व भी पाये जाते हैं। जीवन की नश्वरता, दुःस्वप्नमयता, क्षणिकता और निराशा के विषण्ण स्वर भी मुखरित हुए हैं। जल-जलकर संसार को प्रकाश देने और पीडा में भी आनन्द के प्रिय स्वाद की अनुभूतियों बड़ी भवेदनीयता और आर्द्रता के साथ प्रतिमूर्तित हुई हैं। इन भावनाओं की पृष्ठभूमि में उतरने पर सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक, पारिवारिक और वैयक्तिक कारण तो उपलब्ध होंगे ही पर मेरे विचार से आरम्भिक विवाद को छाया और उदासी की गुंजना कवियों के दार्शनिक अध्ययन के प्रभाव एवं मान्यताओं के कारण भी उपस्थित हुई है। यहाँ मैं उन लोगों के साथ बिल्कुल सहमत नहीं हूँ, जो यह विश्वास करते हैं कि छायावादी कवियों का सामान्य रूप से विश्वस्त कोई दुःस्वप्नवादी दर्शन था, या ये कवि वे प्राणी थे जो इस जीवन की सार्थकता से निराश, आकाश के सितारों के लिए तडपने वाले स्वप्न-जीवी पतंग थे। न प्लैटो की भोति ये यह ही मानते थे कि सत्य इस लोक से परे है और न मार्क्स की भोति इनका ऐसा विश्वास ही था कि मानव और उसका जीवन-चेतन मात्र ग्राह्य भौतिक परिस्थितियों की प्रतिच्छाया है। ये कवि जीवन-कामी और संसार-प्रेमी मानव थे, जिन्हें सौन्दर्य की अचिरता, मंगल की हार और आनन्द की क्षणिकता पर टीस थी, जो चेतना के चन्चल को अस्वीकार करते थे, जो व्यावसायिक बुद्धि-व्यापार और आचार-वादी विवेका-तिरेक के विरुद्ध मानव-हृदय की सहज-मधुर वृत्तियों के प्रसार और रजन के मार्गानुसारी थे। व्यक्तिगत, पारिवारिक और सामाजिक स्तर पर घटित मानवीय मूल्यों के परिवर्तन और उनकी रुढ़ता के विरुद्ध असन्तोष के कारण वर्तमान के प्रति इन कवियों में एक लेश, असन्तोष और विद्रोह की भावना विद्यमान थी। ये कवि यथार्थ-स्थिति-वादी (जो जैसा है, वैसा ही के साथ समझना) नहीं थे। धर्म, सम्प्रदाय और सामाजिक सम्बन्धों की रुढ़ रेखाएँ इनकी गतिमती चेतना को समेट नहीं सकी थीं।

वर्तमान के प्रति विद्रोह-शील होने पर दो प्रकार की वृत्तियाँ जगती हैं। कभी विद्रोही नयी परिस्थितियों में उद्भूत नवीन मूल्यों के आल्लाहकारी करने देखने में तन्मय टिपलाई पड़ता है और कभी पिछले युगों की जीवन-चित्र-घाल से सुन्दर चित्रों को चुनकर उनके प्रति भावनाशील हो जाता है।

वर्तमान से उठकर आगे-पीछे देखने-भालने की यह वृत्ति उसका पलायन नहीं, जीवन-प्रेम और उसको सुन्दर-सुखकर देखने की लालसा का परिणाम होता है। अपने मार्ग पर चलता हुआ विद्रोही पथिक यदि कभी छाया-कुँवों में जलते प्राणों को शीतल करता दिखलाई पड़े तो इसका यह अर्थ नहीं कि उसे गति से ही विराग हो गया है, गति तो अब भी उसका लक्ष्य है, यह कुछ क्षणों का विभ्राम तो भूखे-प्यासे प्राणों की थकान मिटाने का प्रयास-मात्र होता है।

वर्तमान के प्रति विद्रोह और निराशा में जब कभी इन कवियों ने पीछे की ओर देखा तो इन्हें ऐसे भी सुदूर-स्थल दिखाई पड़े जो इतिहास के धुँधले मार्ग पर अपने प्रकाश में मोहक भी लगे। इन्होंने उन स्थलों को भी अपनी भावना-कल्पना का फूल चढ़ाया है।

भगवान् बुद्ध की विचार-धारा ने उनमें से कितनों को ही अपनी ओर आकृष्ट किया है। औद्योगिक विकास और भौतिकता की बाढ़ ने इन भारतीय कवियों की आध्यात्मिक रुचियों और परंपरा-प्राप्त सत्कारों को धक्का भी दिया है। उद्योग-धंधों में व्यस्त व्यक्ति अपनी दुनियाँ में घिरता जा रहा है। सीमित समय के व्यापक क्षेत्र में चलने वाले पारस्परिक सबंध व्यक्ति और परिवार तक सीमित होने लगे। अपने-अपने व्यक्तिगत हितों की परिधि में सीमित व्यक्ति सामाजिक भूमि के व्यापक सम्बन्धों के आकर्षणों से ममझौता भी नहीं कर पाता था। मानव मानव के बीच जब इस प्रकार की सीमाएँ खाइयों-सी गहरी होती जा रही थीं, तो मान-वेतर जीवों के प्रति रुचि और सहानुभूति का प्रश्न तो और दूर की बात थी। उधर आत्मा परमात्मा के गूढ़ और निरपेक्ष चिन्तन साम्प्रदायिक वाद-विवाद और विद्वन्मण्डली की शोभा हो चले थे। धार्मिक रुढ़ियों के आल-बाल भी अपनी सार्थकता खोते जा रहे थे। इस समय समस्या थी एक ऐसी मानवीय दृष्टि की जो धार्मिक सम्प्रदाय-वादिता और अध्यात्म के निरपेक्ष चिन्तनों से बचकर भौतिकता की जड़-स्वार्थ-वृत्तियों से अलग मानव एवं मानवेतर प्राणियों के व्यापक सहानुभूति-मय सम्बन्धों को बल देती। ये कवि न तो दार्शनिक ऊहापोह में उलझ कर एक नवीन दर्शन का सम्प्रदाय स्थापित करना चाहते थे और न भौतिकता की व्यक्ति-स्वार्थों में सीमित परिणतियों से ही समझौता कर पाते थे। 'आत्मा' और 'भूत' अथवा 'पदार्थ' के झगड़े से अलग इन्हें बुद्ध की मान्यताओं में एक मध्यम मार्ग मिला, जहाँ सेवा, सहानुभूति और जीव दया जैसे मानवीय मूल्यों की उच्च धर्म भूमि पर प्रतिष्ठा हो चुकी थी। 'सूक्ष्म' और 'स्थूल' के दो छोरों की मध्य-भूमि पर खड़े मानव के लिए, इन कवियों को महात्मा बुद्ध के सन्देश में जीवन-कर्तव्यों एवं मानव की मानवीयता के विकास की

महती सम्भावनाएँ दिखलाई पड़ीं । इन्होंने बुद्ध की वाणी से प्रेरणा लेनी चाही । 'शून्य-वाद' 'क्षणिक-वाद' और 'दुःख-वाद' का जो जीवन-विरोधी तत्त्व बौद्ध-दर्शन में इतना प्रमुख दिखाई पड़ता है, वह इस रूप में अतिरेकवादी बुद्ध के वाद हुआ है । बुद्ध-धर्म की निराशा, निरात्मता, विपाद, शून्यता और क्षणिकता इन कवियों के आकर्षण-बिन्दु नहीं हैं; मेरी दृष्टि में इस दर्शन के जिस पक्षने इन जीवन-प्रेमी कवियों को सर्वाधिक प्रभावित और आकृष्ट किया है, वह है उसका मानवीय पक्ष और मानवीय मूल्यों की महत्ता ।

युग की मानववादी विचार-धारा के लिए महात्मा बुद्ध के जीवन और मन्देश में बड़ा आकर्षण मिला । बुद्ध का आगमन भारतीय संस्कृति में बड़े क्रान्तिकारी मूल्यों के अवतरण का ऐतिहासिक स्थल है । भारतीय सांस्कृतिक इतिहास में महात्मा बुद्ध का व्यक्तित्व एक ऐसे बिन्दु का द्योतक है जिसको स्पर्श कर हमारी राष्ट्रीय चिन्तन-धारा अनेक तीर्थों में प्रसृत हो गयी । उन्होंने धार्मिक गुत्थियों एवं दार्शनिक प्रपञ्चों की जटिलता से ऊब कर एक सहज मानव धर्म का प्रवर्तन किया । चिन्तन की निरपेक्षता एवं दर्शन की गुहाओं से वे जन-जीवन की ओर अभिसृत हुए । नाना रुढ़ियों की शृङ्खलाओं में सखती जन-जीवन की रुद्ध वाणी को नवीन प्रेरणा का बल दिया । जीवन भर अंध-परंपराओं एवं रुढ़ विश्वासों के विरुद्ध अभियान करते हुए उन्होंने अन्त में भी कल्याण-यात्रा के पथ पर ही प्राण-विमर्जन किया । बुद्ध कटोर बुद्धिवादी थे, किन्तु उनका बुद्ध-वाद मानवीयता के कोमल रस से आर्द्र है । उनके बुद्धिवाद और तर्काधृत दृष्टिकोण ने तत्कालीन बौद्धिक युग को आकृष्ट किया तो वह अन्वाभाविक नहीं, उनकी मानववादी दृष्टि ने यदि तत्कालीन मानवोन्मुख चिन्तकों के मर्म को स्पर्श किया तो यह असंगत नहीं । उनकी करुणा और ग्रन्थुता की भावना ने जहाँ साधारण जन को शीतल किया, वहाँ उनकी बौद्धिकता ने विद्वन्मूढ़ को भी कम आकृष्ट नहीं किया । संस्कृत के स्थान पर पाली को आश्रय देकर बुद्ध ने जन-वादी दृष्टि का भी शय-नाद किया था । उनकी तर्क-शीलता, व्यापक मान-वता एवं जन-जीवन-सम्बद्धता की विशेषताओं ने आधुनिक युग को ठोक ही आकर्षित किया ।

आज के प्रजातान्त्रिक युग के उन पुरस्करण में करुणा और सेवा का आदर्श बड़ा महनीय लगा । प्रजातंत्र के व्यक्ति चिन्तन एवं अनुभव को बुद्ध के इस सिद्धान्त ने बड़ा बल मिला कि सत्य स्वयं अनुभव और मन्दाकार की वस्तु है । अह-पूर्ण पाटित्य के विरुद्ध यह एक किन्तनी निर्भय घोषणा थी कि 'परीक्ष्य भिज्जो ग्रामं मग्गच्चो न तु गोरवात् ।' 'ज्ञाना' काव्य की वस्तुओं के प्रति

व्यक्तिगत अनुभूति और बौद्ध धर्म की व्यक्तिगत साधना में कितना साम्य था । सत्य की दिशा में व्यक्ति की यह अन्तर्मुखीनता छायावादी आत्म-निष्ठता और स्वानुभूति निरूपण की वृत्ति के कितने अनुकूल थी ! सत् की सिद्धि में 'अर्थ-क्रिया समर्थ यत् तदत्र परमार्थसद्' कहनेवाले, वैज्ञानिक-विकास और बुद्धि-विकास के युग में निगम-प्रमाण के विरुद्ध तर्क-प्रमाण पर बल देनेवाला बौद्ध धर्म आकर्षण का केन्द्र हो सकता है । ईश्वर अथवा परमात्मा-परक आस्तिक-वाद के विरोध में बौद्ध धर्म ने मानवीयता को प्रमुखता दी थी । उसने मानव में कर्म-विश्वास और दायित्व की भावना की प्रतिष्ठा की । मानव में इन उच्च तत्त्वों की प्रतिष्ठा के कारण ही पण्डितों का विश्वास है कि बौद्ध धर्म ने अवतार-वाद का बीज बोया था । बौद्धायन, आपस्तम्ब आदि सूत्रकारों ने भारतीय समाज के जीवन को कर्मकांडों में बँध दिया था । बौद्ध धर्म ने उनका विरोध किया था । वर्ण-विषमता के विरुद्ध समता और एकता का सिद्धान्त इस धर्म में कितने पहले आ चुका था । 'चरथ भिक्खवे चारिकं बहुबन-हिताय बहुबन-सुखाय' के सिद्धान्त में लोक-मंगल का संस्मरण था । सुजाता की खीर, अम्बा-पाली का आतिथ्य स्वीकार कर बुद्ध ने नारी ही नहीं अपावन के ग्रहण का भी द्वार खोल दिया था । बुद्ध ने अम्बापाली का उपनयन-संस्कार अपने हाथों किया । बुद्ध ने वेद और उसकी व्यवस्थाओं को चुनौती देकर तत्कालीन वर्ग-प्रभुता को ललकार दिया था । गृहस्थ और शूद्रों के लिए मोक्ष-मार्ग को सुगम बनाकर एक सामाजिक क्रांति का प्रारम्भ किया गया था । जन्म-मृत श्रेष्ठता को काटकर बुद्ध ने 'धम्मपद' में 'कम्मना होति ब्राह्मणो' कह कर कर्म पर बल दिया था । ब्राह्मण यज्ञ-वादी हिंसा के प्रति यह क्षत्रियों का अहिंसावादी आन्दोलन था । जिसने क्षण-वाद, शून्य-वाद, और नैरात्म्यवाद के द्वारा आत्मा की कूटस्थ एकरमता का खण्डन कर भाग्यवादी शिथिलता को दूर किया । 'इदमेव सच्च मोघमज्जं' जैसे वचनों से बुद्ध ने धार्मिक सहिष्णुता और सत्य को व्यापक मानने की दृष्टि प्रदान की थी । विद्रोह-शील और नवीन जीवन के खोजी इन कवियों के लिए बुद्ध का व्यक्तित्व और उनके सन्देश पर्याप्त प्रेरणा-प्रद थे । भारतीय होने के कारण वे आधुनिकयुगीन मान्यताओं की स्वीकृति में हीनता की भावना और विदेशीयता के सकोच से भी बचे ।

बुद्ध द्वारा उपदिष्ट मध्यमा प्रतिपदा ने उस युग को आस्तिकवाद और नास्तिकवाद, आत्मवाद और अनात्मवाद, भोग और शरीर-पीडन जैसे ऐकान्तिकवादों के बीच मध्य पथ का संदेश दिया था । 'प्रसाद' की श्रद्धा ने भी मनु से कहा था—

‘तप नहीं केवल जीवन-सत्य
करुण यह क्षणिक दीन-अवसाद ।’

पुरातनता के निर्मोक को प्रकृति सह नहीं सकती, अतः वह क्षण-क्षण परिवर्तनशील है—

‘पुरातन का यह निर्मोक
सहन करती न प्रकृति पल एक !’

[‘भद्रा’ ६३]

‘प्रमाद’ के इस ऐकान्तिक तप के विरोध में बुद्ध का तपस्या-परित्याग भी अनगुजित है। सारनाथ के ‘मूल गध-कुटी विहार’ के उद्घाटन-अवसर पर तथागत की स्मृति में कहा है—

छोड़कर जीवन के अतिवाद,
मध्य-पथ से लो सुगति सुधार ।

दुःख का समुदय उसका नाश,
तुम्हारे कर्मों का व्यापार ॥

विद्व-मानवता का जय-घोष,
यहीं पर हुआ जलद-स्वर मन्द्र ।

मिला था वह आदेश महान्,
आज भी साक्षी हैं रवि-चन्द्र ॥

अरी, वम्णा की शान्त कछार ।

तपस्वी के विराग की प्यार ॥’

[‘लहर’]

‘तपस्वी के निराग’ में भी जीवन के प्रति प्यार और निवृत्ति तथा निर्वाण में भी मानवता के प्रति अपार करुण के महान् संदेश को पाकर तृप्त होने वाले कवि के मन पर बौद्ध प्रभाव अमिट्ठ है। बुद्ध के भीतर जीवन-दृष्टि को पकड़ने वाली कवि की यह चेतना आदर्श में प्रत्यक्ष को कभी भी नहीं भूलो है। स्वयं ‘कामायनी’ के भद्रा नूतन आनन्दवाद की प्रतिष्ठा में अन्यान्य ग्रंथों एवं दर्शन-अध्ययनों ने लाभ उठाते हुए ‘प्रमाद’ जी ने बौद्धधर्म के अन्तर्गत ‘महायान-शास्त्र’ के आनन्दवाद को भी अंगृष्ट नहीं छोड़ा। बन्तुनः बुद्ध ने अपने पूर्व-प्रचलित कत्सप, अजिन, गोमाल और सञ्जय आदि अतिवादियों के मतों का अपने ‘प्रतीत्य नस्तवाद’ से प्रबल खण्डन किया था। अपने ‘मज्झिमा पतिपट्टा’ के सिद्धान्त ने उन्होंने स्वामी महावीर के तपस्या-पथ का भी खण्डन किया। ऋग्वेद के दशम अन्तिम मण्डल में आये ‘नासदीय वृक्ष’

से लेकर (यही भारतीय दर्शन का बीज है ।) स्वामी महावीर और बुद्ध-भगवान् तक ३६३ सम्प्रदाय बन चुके थे । स्वयं बुद्ध के 'प्रतीत्य समुत्पाद' के तत्त्व भी उपनिषदों में मिलते बताये जाते हैं और माध्यमिक बौद्ध सम्प्रदाय की सर्वोच्च स्थापना का पूर्व सकेत भी 'माण्डूक्य'-उपनिषद में परिलक्षित हुआ है । भगवान् बुद्ध ने मानव-कल्याण और उसकी उन्नति को दृष्टिकेन्द्र में रखते हुए व्यर्थ की जटिल दर्शन-ग्रथियों का तिरस्कार किया और एक अनुसरणीय, मानव-सापेक्ष धर्म की नींव डाली थी, जहाँ जीवन के प्रतिवादों का उच्छेद किया गया था ।

गौतम के अवतरण का सकेत करते हुए प्रसाद ने 'लहर' में ही लिखा है—

‘तप की तारुण्य-मयी प्रतिमा,
प्रज्ञा पारमिता की गरिमा,
इस व्यथित विश्व की चेतनता
गौतम सजीव बन आयी थी ।’

‘अशोक की चिन्ता’ में विराग और करुणा की भावना अत्यन्त सघनता के साथ उपस्थित हुई है । अशोक करुणा की तरंग बन वह जाना चाहता है—

‘भुनती बसुधा तपते नग,
दुखिया है सारा अग जग,
कटक मिलते हैं प्रति पग,
जलती सिकता का यह मग,
वह जा बन करुणा की तरंग,
जलता है यह जीवन-पतंग ।’

—[‘लहर’]

‘ओंसू’ के सशोधित संस्करण में परिवर्धित ‘ज्वाला’ वाला अश्व तथा अन्तिम छन्द का तुहिन-कणों सा दुःख दग्ध जग पर बरस जाने का सन्देश भी अब्रह्ममुष्टि बुद्ध की अन्तश्चिन्ता और करुणावाद की भूमिका सजातीय ही है ।

बौद्ध दर्शन ने शाश्वत आत्मा अथवा ब्रह्म के उत्पादन के लिए अनात्मवादी दर्शन की स्थापना की । ससार की परिवर्तन शीलता की सिद्धि के लिए उन्होंने प्रत्यक्ष अर्थ को साधन बनाया । नित्य-सार ब्रह्म और जगत् में उसके अस्तित्व के निरसन के लिए बौद्ध दर्शन में केले के खम्भे और उसके छिलके का प्रसिद्ध उदाहरण ग्रहण किया गया है । उनका कहना है कि जैले छिलके पर घटे छिलके के उतारते जाने पर अन्त में कुछ भी नहीं बचता उसी प्रकार

संसार के भीतर भी अन्त में कोई अन्तःसार ब्रह्म शेष नहीं बचता । संसार की असारता को सिद्ध करने में ईश्वरवादी भक्तों और विशेष कर तुलसी ने अपनी 'विनय पत्रिका' में इस उदाहरण को अपनाया है । मेघ और प्रदीप की उपमाएँ भी बौद्ध दर्शन में परिवर्तनशीलता को समझाने के लिए गृहीत हुई हैं । महादेवी जी भी बुद्ध के दर्शन और विचारों से बड़ी प्रभावित हुई हैं । बुद्ध के क्रान्तिकारी सन्देश, उनकी करुणा की उपयोगिता और विश्व-कल्याणार्थ अपने को मिटाने के आदर्श से उन्हें बड़ी प्रेरणा मिली है । यह तो नहीं कहा जा सकता कि निम्नलिखित पंक्तियाँ बुद्ध-दर्शन की सिद्धि करती हैं, पर बदली का प्रतीक अवश्य उनके बुद्ध-प्रभाव का द्योतक है—

‘मैं नीर भरी दुःख की बदली !
विस्तृत नभका कोई कोना,
मेरा न कभी अपना होना,
परिचय इतना, इतिहास यही,
उमड़ी कल थी, मिट आज चली ।’

जीवन की अनित्यता कितनी सवेदनीय बनकर आयी है ! आगे चलकर आयी 'पथ को न मलिन करता आना, पद चिह्न न दे जाता गाना'.....'आदि पंक्तियाँ अत्यन्त करुण, कोमल एवं आर्द्र हैं !!

दीपक को ही 'देवी' जी ने अपने जीवन के जलने का आदर्श माना है । दीपक उनका बड़ा ही प्रिय प्रतीक है—

‘मधुर-मधुर मेरे दीपक जल !’

महादेवी की 'नीहार' और 'नीरजा' की विषाद-भरी करुणा बौद्ध-आस्थाओं की भूमि पर लालसाओं से भरे और कसकों से स्पर्शित मानव-हृदय का करुण श्रवण है । दुःख के हृदय-प्रक्षालक एवं आत्मा के निमलकारी गुण की अनुभूति बौद्ध साहित्य के गम्भीर मन्थन की ही देन है । अपने काव्य-संकलन 'रश्मि' की भूमिकाओं में दुःख के प्रति अपनी धारणा को महादेवी जी ने बड़े भावुक दृष्टिभोग से उपस्थित किया है । वेदना की दृष्टि को उन्होंने जीवन की गम्भीर दृष्टि माना है । जलने और मिटने का साथ देनी जी की प्रिय साथ है, तभी तो उन्हें बदली और दीपक के प्रतीक अत्यन्त प्रिय हैं । इसी जलन को लेकर महादेवी अपने युत्थन की रानी हैं—

से लेकर (यही भारतीय दर्शन का बीज है ।) स्वामी महावीर और बुद्ध-भगवान् तक ३६३ सम्प्रदाय बन चुके थे । स्वयं बुद्ध के 'प्रतीत्य समुत्पाद' के तत्त्व भी उपनिषदों में मिलते बताये जाते हैं और माध्यमिक बौद्ध सम्प्रदाय की सर्वोच्च स्थापना का पूर्व सकेत भी 'माण्डूक्य'-उपनिषद में परिलक्षित हुआ है । भगवान् बुद्ध ने मानव-कल्याण और उसकी उन्नति को दृष्टिकेन्द्र में रखते हुए व्यर्थ की जटिल दर्शन-ग्रथियों का तिरस्कार किया और एक अनुसरणीय, मानव-सापेक्ष धर्म को नींव डाली थी, जहाँ जीवन के प्रतिवादों का उच्छेद किया गया था ।

गौतम के अवतरण का सकेत करते हुए प्रसाद ने 'लहर' में ही लिखा है—

‘तप की तारुण्य-मयी प्रतिमा,
प्रज्ञा पारमिता की गरिमा,
इस व्यथित विश्व की चेतनता
गौतम सजीव बन आयी थी ।’

‘अशोक की चिन्ता’ में विराग और करुणा की भावना अत्यन्त सघनता के साथ उपस्थित हुई है । अशोक करुणा की तरंग बन बह जाना चाहता है—

‘भुनती बसुधा तपते नग,
दुखिया है सारा अग जग,
कंटक मिलते हैं प्रति पग,
जलती सिकता का यह मग,
वह जा बन करुणा की तरंग,
जलता है यह जीवन-पतंग ।’

—[‘लहर’]

‘ऑस्’ के संशोधित संस्करण में परिवर्धित ‘ज्वाला’ वाला अश तथा अन्तिम छन्द का तुहिन-कणों सा दुःख दग्ध जग पर वरस जाने का सन्देश भी अवदमुष्टि बुद्ध की अन्तश्चिन्ता और करुणावाद की भूमिका सजातीय ही है ।

बौद्ध दर्शन ने शाश्वत आत्मा अथवा ब्रह्म के उत्पादन के लिए अनात्मवादी दर्शन की स्थापना की । ससार की परिवर्तन शीलता को सिद्धि के लिए उन्होंने प्रत्यक्ष अर्थ को साधन बनाया । नित्य-सार ब्रह्म और जगत् में उसके अस्तित्व के निरसन के लिए बौद्ध दर्शन में केले के खम्भे और उसके छिलके का प्रसिद्ध उदाहरण ग्रहण किया गया है । उनका कहना है कि जैले छिलके पर चढ़े छिलके के उतारते जाने पर अन्त में कुछ भी नहीं बचता उसी प्रकार

संसार के भीतर भी अन्त में कोई अन्तःसार ब्रह्म शेष नहीं बचता । संसार की असारता को सिद्ध करने में ईश्वरवादी भक्तों और विशेष कर तुलसी ने अपनी 'विनय पत्रिका' में इस उदाहरण को अपनाया है । मेघ और प्रदीप की उपमाएँ भी बौद्ध दर्शन में परिवर्तनशीलता को समझाने के लिए गृहीत हुई हैं । महादेवी जी भी बुद्ध के दर्शन और विचारों से बड़ी प्रभावित हुई हैं । बुद्ध के क्रान्तिकारी सन्देश, उनकी करुणा की उपयोगिता और विश्व-कल्याणार्थ अपने को मिटाने के आदर्श से उन्हें बड़ी प्रेरणा मिली है । यह तो नहीं कहा जा सकता कि निम्नलिखित पंक्तियाँ बुद्ध-दर्शन की सिद्धि करती हैं, पर बदली का प्रतीक अवश्य उनके बुद्ध-प्रभाव का द्योतक है—

‘मैं नीर भरी दुःख की बदली !
विस्तृत नभका कोई कोना,
मेरा न कभी अपना होना,
परिचय इतना, इतिहास यही,
उमड़ी कल थी, मिट आज चली ।’

जीवन की अनित्यता कितनी सवेदनीय बनकर आयी है ! आगे चलकर आयी ‘पथ को न मलिन करता आना, पद चिह्न न दे जाता गाना’.....’आदि पंक्तियों अत्यन्त करुण, कोमल एवं आर्द्र हैं !!

दीपक को ही ‘देवी’ जी ने अपने जीवन के जलने का आदर्श माना है । दीपक उनका बड़ा ही प्रिय प्रतीक है—

‘मधुर-मधुर मेरे दीपक जल !’

महादेवी की ‘नीहार’ और ‘नीरवा’ की विषाद-भरी करुणा बौद्ध-आग्याओं की भूमि पर लालसाओं से भरे और फसलों से स्पन्दित मानव-हृदय का करुण द्रन्दन है । दुःख के दृढ-प्रधातक एवं आत्मा के निमलकारी गुण की अनुभूति बौद्ध साहित्य के गम्भीर मन्थन की ही देन है । अपने काव्य-संकलन ‘रश्मि’ की भूमिकाओं में दुःख के प्रति अपनी धारणा को महादेवी जी ने बड़े भावुक दृष्टिकोण से उपस्थित किया है । वेदना की दृष्टि को उन्होंने जीवन की गम्भीर दृष्टि माना है । जलने और मिटने की साध देवी जी का प्रिय साध है, तभी तो उन्हें बदली और दीपक के प्रतीक अत्यन्त प्रिय हैं । इसी चलन को लेकर महादेवी अपने चुनेपन की रानी हैं—

से लेकर (यही भारतीय दर्शन का बीज है ।) स्वामी महावीर और बुद्ध-भगवान् तक ३६३ सम्प्रदाय बन चुके थे । स्वयं बुद्ध के 'प्रतीत्य समुत्पाद' के तत्त्व भी उपनिषदों में मिलते बताये जाते हैं और माध्यमिक बौद्ध सम्प्रदाय की सर्वोच्च स्थापना का पूर्व सकेत भी 'माण्डूक्य'-उपनिषद में परिलक्षित हुआ है । भगवान् बुद्ध ने मानव-कल्याण और उसकी उन्नति को दृष्टिकेन्द्र में रखते हुए व्यर्थ की जटिल दर्शन-ग्रथियों का तिरस्कार किया और एक अनुसरणीय, मानव-सापेक्ष धर्म की नींव डाली थी, जहाँ जीवन के प्रतिवादों का उच्छेद किया गया था ।

गौतम के अवतरण का सकेत करते हुए प्रसाद ने 'लहर' में ही लिखा है—

‘तप की तारुण्य-भयी प्रतिमा,
प्रज्ञा पारमिता की गरिमा,
इस व्यथित विश्व की चेतनता
गौतम सजीव बन आयी थी ।’

‘अशोक की चिन्ता’ में विराग और करुणा की भावना अत्यन्त सघनता के साथ उपस्थित हुई है । अशोक करुणा की तरंग बन बह जाना चाहता है—

‘भुनती बसुधा तपते नग,
दुखिया है सारा अग जग,
कटक मिलते हैं प्रति पग,
जलती सिकता का यह मग,
वह जा बन करुणा की तरंग,
जलता है यह जीवन-पतंग ।’

—[‘लहर’]

‘ऑसू’ के संशोधित संस्करण में परिवर्धित ‘ज्वाला’ वाला अश तथा अन्तिम छन्द का तुहिन-कणों सा दुःख दग्ध जग पर बरस जाने का सन्देश भी अवद्वन्द्वबुद्धि बुद्ध की अन्तश्चिन्ता और करुणावाद की भूमिका सजातीय ही है ।

बौद्ध दर्शन ने शाश्वत आत्मा अथवा ब्रह्म के उत्पादन के लिए अनात्मवादी दर्शन की स्थापना की । ससार की परिवर्तन शीलता की सिद्धि के लिए उन्होंने प्रत्यक्ष अर्थ को साधन बनाया । नित्य-सार ब्रह्म और जगत् में उसके अस्तित्व के निरसन के लिए बौद्ध दर्शन में केले के खम्भे और उसके छिलके का प्रसिद्ध उदाहरण ग्रहण किया गया है । उनका कहना है कि जैले छिलके पर चढ़े छिलके के उतारते जाने पर अन्त में कुछ भी नहीं बचता उसी प्रकार

संसार के भीतर भी अन्त में कोई अन्तःसार ब्रह्म शेष नहीं बचता । संसार की असारता को सिद्ध करने में ईश्वरवादी भक्तों और विशेष कर तुलसी ने अपनी 'विनय पत्रिका' में इस उदाहरण को अपनाया है । मेघ और प्रदीप की उपमाएँ भी बौद्ध दर्शन में परिवर्तनशीलता को समझाने के लिए गृहीत हुई हैं । महादेवी जी भी बुद्ध के दर्शन और विचारों से बड़ी प्रभावित हुई हैं । बुद्ध के क्रान्तिकारी सन्देश, उनकी करुणा की उपयोगिता और विश्व-कल्याणार्थ अपने को मिटाने के आदर्श से उन्हें बड़ी प्रेरणा मिली है । यह तो नहीं कहा जा सकता कि निम्नलिखित पंक्तियाँ बुद्ध-दर्शन की सिद्धि करती हैं, पर बदली का प्रतीक अवश्य उनके बुद्ध-प्रभाव का द्योतक है—

‘मैं नीर भरी दुःख की बदली !
विस्तृत नभका कोई कोना,
मेरा न कभी अपना होना,
परिचय इतना, इतिहास यही,
उमड़ी कल थी, मिट आज चली !’

जीवन की अनित्यता कितनी सवेदनीय बनकर आयी है ! आगे चलकर आयी 'पय को न मलिन करता आना, पद चिह्न न दे जाता गाना'..... आदि पंक्तियाँ अत्यन्त करुण, कोमल एवं आर्द्र हैं ॥

दीपक को ही 'देवी' जी ने अपने जीवन के जलने का आदर्श माना है । दीपक उनका बड़ा ही प्रिय प्रतीक है—

‘मधुर-मधुर मेरे दीपक जल !’

महादेवी की 'नीहार' और 'नीरजा' की विषाद-भरी करुणा बौद्ध-आस्थाओं की भूमि पर लालसाओं से भरे और कमकों से स्पर्णित मानव-हृदय का करुण मन्दन है । दुःख के हृदय-प्रक्षालक एवं आत्मा के निर्मलकारी गुण की अनुभूति बौद्ध साहित्य के गम्भीर मन्थन की ही देन है । अपने काव्य-संकलन 'रश्मि' की भूमिकाओं में दुःख के प्रति अपनी धारणा को महादेवी जी ने बड़े भावुक दृष्टिकोण से उपस्थित किया है । वेदना की दृष्टि को उन्होंने जीवन की गम्भीर दृष्टि माना है । जलने और मिटने की साध देवी जी की प्रिय साध है, तभी तो उन्हें बदली और दीपक के प्रतीक अत्यन्त प्रिय हैं । इसी जन्म को लेकर महादेवी अपने सन्तपन की रानी हैं—

“अपने इस सूनेपन की
 मैं हूँ रानी मतवाली,
 प्राणों का दीप जलाकर
 करती रहती दीवाली।”

—[‘नीहार’]

हमे वह एक गरिमा-मय गुण मानती हैं और आराध्य के लोक में इसके
 अभाव पर वे आक्षेप भी करती हैं—

‘ऐसा तेरा लोक, वेदना
 नहीं, नहीं जिसमें अवसाद,
 जलना जाना नहीं, नहीं
 जिसने जाना मिटने का स्वाद।’

—[‘नीहार’]

महादेवी जी ने बार-बार दुःख का तत्त्व-चिन्ता की भूमि पर दार्शनिकीकरण
 किया है। उसे वे विश्व-वीणा की एक मधुर रागिनी मानती हैं। सब आलोक
 छुट जाते हैं, तारागण बुझ जाते हैं। तब भी उनका दीपक-सा मन बलता रहता
 है। सुख के समान दुःख भी उस लोक तक ले जाने का साधन है। वे तृप्ति
 का एक कण भी नहीं चाहती—

“मेरे छोटे जीवन में
 देना न तृप्ति का कण भर
 रहने दो प्यासी आँखें
 भरती आँसू के सागर।”

[‘रश्मि’]

कहीं-कहीं दुःख की सघनता बड़ी प्रगाढ़ हो उठी है और कवयित्री बौद्ध
 निष्कर्षों की रेखा को भाव दीप्त करने लगती है—

‘चिर ध्येय यही जलने का
 ठंडी विभूति बन जाना;
 है पीड़ा की सीमा यह
 दुःख का चिर सुख हो जाना।’

[‘रश्मि’]

इसी प्रकार नाश और विफल्गता की व्याख्या भी ध्येय है—

‘सृष्टि का है यह अमिट विधान
 एक मिटने में सौ वरदान,

नष्ट कव अणु का हुआ प्रयास
विफलता में है पूर्ति-विकास'

इस ज्वलन, पीडा, व्यथा और दुःखवादिनी दृष्टि में बुद्ध की दार्शनिक निराशा का रुक्ष आवरण उतार कर महादेवी ने उसे निगूढ़ प्रेम और अनन्त विरह की सजलता से मधुर बना दिया है। इस प्रकार दर्शन का कंकाल प्रेम की सजल शारीरिकता से शोभन हो उठा है। महादेवी जी ने बौद्ध दर्शन की निराशा और दुःखवादिता को अपने विरह के मधुर जल से धो दिया है। 'प्रिय से कम मादक पीर नहीं' को उद्गायिका 'देवी' जी के व्यक्तित्व की सजलना बुद्ध की करुणा-गंगा में परिस्तात होकर काव्य के द्वार आयी है। बुद्ध ने जहाँ धर्म-भंगुरता को विपाद की छाया उड़ाई है, वहाँ महादेवी जी ने पल पल की नश्वरता को भी एक मानवीय अभिमान प्रदान किया है—

‘इन्द्र-धनुष-सा घन अंचल में,
तुहिन बिन्दु-सा किसलय-दल में;
करता है पल-पल पर देखो
मिटने का अभिमान !

['शक्ति']

उनका हृदय ससार की द्विरूपता पर टकरा गया है—

‘तेरे असीम आँगन की
देखू जगमग दीवाली,
या इस निर्जन कोने के
जुझते दीपक को देखूँ !’

—['शक्ति']

आगे रचयिता के आनन्द-स्वरूप और विश्व की दुःखमयता का संकेत है—

‘तुझमें अम्लान हँसी है
इसमें अजस्र आँसू-जल
तेरा वैभव देखूँ या
जीवन का क्रन्दन देखूँ !’

मृत्यु के प्रति उनके उद्गार कितने सवेदनीय हैं 'अन्तिम पाहुन' से निवेदन है—

‘कितने युग घीत गये निधियों का करते संचय,
तुम थोड़े से आँसू में इन सबको कर लेना क्रय,
अब हो व्यापार-विसर्जन !’

['शक्ति']

‘नीरजा’ की ‘मेरा एकान्त’, ‘मेरा जीवन’ आदि रचनाएँ पठितव्य हैं। महादेवी जी के ये वचन उनकी काव्य-पृष्ठिका को समझने के लिए अत्याज्य हैं—“दुःख मेरे निकट जीवन का एक ऐसा काव्य है, जो सारे ससार को एक सूत्र में बाँध रखने की क्षमता रखता है। हमारे असंख्य सुख चाहे हमें मनुष्यता की पहली पीढ़ी तक भी न पहुँचा सकें, किन्तु हमारा एक वूँद आँसू भी जीवन को अधिक मधुर, अधिक उर्वर बनाये बिना नहीं गिर सकता। मनुष्य सुख को अकेले भोगना चाहता है परन्तु दुःख में सबको बोरकर—विश्व-जीवन में अपने जीवन को, विश्व-वेदना में अपनी वेदना को इस प्रकार मिला देना, जिस प्रकार एक जल-बिन्दु समुद्र में मिल जाता है, कवि का मोक्ष है।”

‘प्रसाद’ जी की ‘आँसू’ गत ज्वाला कितनी विराट् है। जब नील निशा में हिमकर थककर सो जाता है, अस्ताचल की घाटी में दिनकर भी खो जाता है, नक्षत्र स्वर्गगा की धारा में डूब जाते हैं और विजली कादम्बिनी की कारा में बन्दिनी हो जाती है तब—

‘मणिदीप विश्व-मन्दिर की
पहने किरणों की माला
तुम एक अकेली तब भी
जलती हो मेरी ज्वाला।’

जब चाँदनी में भीतर बाह्य छिपाये सिंधु लहरों का शैल-शीश उठाये रहता है या जब पूर्ण चन्द्र की शीतल किरणों की छाया में सिन्धु में लहरें (वेला) उल्लास में उत्ताल हो जाती हैं। अथवा जब सिंधु पूर्ण चन्द्र के प्रकाश में उत्ताल हो उठता है और जब शान्त आकाश के नीचे अपने शिखर-शीश को उठाये, नियति के सकेत पर ज्वालामुखियों गहन-गुफा में घबल लटों को बिखेरे सोती रहती हैं, विश्व-वेदना-बाला की उस सुप्तावस्था में भी कवि की ज्वाला एकाकी सतत बल करती है! भगवान् बुद्ध ने दुःख को उसके आध्यात्मिक स्वरूप में स्वीकार किया है। ‘प्रसाद’ जी के ‘आँसू’ में आयी वेदना और ज्वाला-सम्बन्धी उक्तियाँ दुःख और पीड़ा को उसके भौतिक नहीं अमौलिक रूप को ही महत्ता प्रदान करती हैं। महामहोपाध्याय श्री गोपीनाथ कविराज सन् १९५५ की ‘बुद्ध जयन्ती’ के पर्व पर निकले ‘आज’ के ‘बुद्ध—विशेषांक’ के अपने ‘करुणा और सेवा का आदर्श’ नामक लेख में लिखते हैं—“श्रावक तथा प्रत्येक बुद्धयान में सर्व तत्त्वों का दुःख-दर्शन ही करुणा का मूल उत्स है। इसका नाम स्वावलम्बन करुणा है। मृदु तथा मध्य कोटि के महायान मत में अर्थात् सौत्रान्तिक तथा योगाचार सम्प्रदाय में जगत् का नश्वरत्व या क्षणिकत्व ही करुणा

का मूल उत्स है । इसका नाम धर्मावलम्बन करुणा है ।' अहेतुक तथा सत्व-ग्राह या आत्म-ग्राह के अभाव में उत्पन्न करुणा निर्द्वेष और मात्त्विकी होती है । अनग वज्र कहते हैं—'सत्त्वानामस्ति नास्तीति न चैव सविकल्पम्' । उनके मत से सकरुण कभी भी किसी जीव को निराश नहीं करता । इसी प्रकार मनो-रथ नदि ने 'प्रमाण-वार्तिक' की वृत्ति में दुःख और दुःख-हेतु से छुड़ाने की इच्छा को करुणा कहा है—'दुःखाद् दुःखहेतोश्च समुद्धरणकामता करुणा ।' छायावादी काव्य समान में व्यामुग्ध मानवीय मूल्यों के पुनर्मूल्यन का शुभानिष्ठान है इसलिए करुणा की सामाजिक उपयोगिता का शोध करते हुए वे भगवान् बुद्ध की करुणा तक भी गये । वहाँ उन्हें करुणा और दुःख का मूल शुद्ध स्वरूप प्राप्त हुआ । 'आँसू' की प्रथम पंक्तिही कवि के हृदय की करुणा की घोषणा करती है—

'इस करुणा कलित हृदय में
क्यों विकल रागिनी वजती ।'

महादेवी जी ने स्पष्ट स्वीकार किया है कि 'वचन से ही भगवान् बुद्ध के प्रति एक भक्ति-मय अनुराग होने के कारण उनकी संसार को दुःखात्मक समझने वाली फ़िज़ासफ़ी से मेरा असमय ही परिचय हो गया ।' यह असमय परिचय ही जीवन और जगत् तथा विशाल प्रकृति-प्रसार के प्रति उनका औदास्य मय विपाद पर पर्याप्त प्रकाश डालना है, जो 'यामा' के प्रथम दो खण्डों ('नीहार' और 'रश्मि') पर सघन रूप से प्रच्छादित है । उसमें दुःख के लौकिक एवं भौतिक रूप का पक्ष भले ही अप्रस्तुत हो, किन्तु बुद्ध का प्रभाव तो असन्दिग्ध है । बाद में 'नारजा' 'सान्ध्यगीत' और 'दीपशिला' में चलकर अभाव में हो भाव और विरह में ही संयोग की अनुभूति के अभ्यास से भले ही आनन्द-पक्ष भी शॉक रहा हो, पर आरम्भ के संस्कार का प्रभाव सर्वथा नहीं धुल सका है । सुश्री वर्मा जी के काव्य में विगम और उदार्मानता का मधुर स्वर सर्वत्र विद्यमान है । बुद्ध-साधना की अचान्त विकसित चिन्तनाओं की दुःखवादी छाया में चलना प्रारम्भ करने वाला उनका व्यक्तित्व जीवन के आनन्द और कर्तृत्व-पक्ष की ओर अवश्य आया है, पर संस्कार रूप में ये प्राकृतन प्रभाव अपनी छाया को पूर्णतः समेट नहीं सके हैं ।

सत्य और अहिंसा के विश्व-सम्मान्य 'बापू' के आदर्श पर भी बुद्ध की छाप स्पष्ट है । करुणा और अहिंसा ने राष्ट्र-पिता को अत्यन्त प्रभावित किया है, और उन्होंने इन भाव-मूल्यों को जन-जीवन के स्तर पर भी परीक्षित किया है । 'छाया'-युग 'गोध्या-युग' का समानान्तर काल है । बापू के व्यक्तित्व ने जय

साधारण जन और राजनीतिज्ञों को इतना प्रभावित किया, तो सवेदनाशील साहित्यकार और कवि के लिए तो उनकी मान्यताएँ अत्यन्त प्रभावशाली होती हों। 'पन्त' जी ने भी गांधी को बुद्ध-परम्परा में स्वीकार किया है। फरवरी सन् १९३२ में अपनी 'चिर सुख' रचना में कवि ने दुःख और करुणा का महत्व स्वीकारा है—

‘दुःख-दावा से नव अंकुर
पाता जग-जीवन का वन,
करुणार्द्र विश्व की गर्जन
बरसाती नवजीवन-कण ।’

[‘पह्लविनी’, पृ० २०१]

गांधी जी के महा-व्यक्तित्व के माध्यम से बुद्ध-अदृशों के प्रति ‘पन्त’ जी की श्रद्धा भी असदिग्ध है। उनकी ‘परिवर्तन’ कविता की निराशा-बद्ध पंक्तियों में दुःखवादी स्वर भी उभर आये हैं। ‘प्रसाद’ जी की प्रारम्भिक कृति ‘करुणालय’ (फरवरी, १९३३ ई०, ‘इन्दु’ दूसरी किरण) पर भी बुद्ध-विचारणा का प्रभाव स्पष्ट है। इसका सदेश है कि बलि से नहीं, करुणा से ही जगदोश प्रसन्न होता है। शूनः शय रोता है—

“हे हे करुणा के सिंधु नियन्ता विश्व के
हे प्रतिपालक तृण, वीरुध के, सर्व के,
हाय प्रभो, क्या हम इस तेरी सृष्टि के
नहीं, दिखाता जो मुझ पर करुणा नहीं ।”

‘करुणालय’ में हिंसा और बलि का विरोध किया गया है—

“अपनी आवश्यकता का अनुचर बन गया,
रे मनुष्य तू कितने नीचे गिर गया,
आज प्रलोभन भय तुझ से करवा रहे,
कैसे आसुर कर्म । अरे तू क्षुद्र है
और धर्म की छाप लगा कर मूढ़ तू ।
फँसा आसुरी माया में, हिंसा जगी !”

‘राज्य श्री’ में कवि ने दुःख परितापित घरा के लिए कहा था—‘स्नान कर करुणा-सरोवर धुले तेरा कीच ।’ यही करुणा कवि के जलते हुए हृदय में ‘ऑसू’ में जाकर ‘कल्याणी शीतल, ज्वाला’ बन गयी है—

‘निर्मम जगती को तेरा
मंगलमय मिले उजाला ।
इस जलते हुए हृदय की,
कल्याणी शीतल ज्वाला ?’

वेदना अथवा ज्वाला का कल्याण-कारी रूप ‘विश्व मंदिर की मणि दीप है ।’ ‘त्रैलोक्य-दर्शन’ के ३६ तत्त्वों में परिगणित ‘नियति’ की मान्यता भी यदि ‘प्रसाद’ को बौद्ध ‘दुःख-वाद’ की ओर ले गयी हो तो कोई आश्चर्य नहीं—

“नचती है नियति नदी-सी
कंदुक-क्रीड़ा-सी करती ।
इस व्यथित विश्व-ऑगन में
अपना अरुण मन भरती ।”

—[‘ऑख’]

धरणी कवि से दुःख की मॉग करती है और आकाश सुख को छीन ले जाता है; ऐसी स्थिति में कवि के लिए प्रिय का मुख देखने के सिवा अघार ही क्या है ? महादेवी जी के सूखे फूल के प्रति की गयी रचना में दुःख की घनी छाया साकार हो उठी है—

“मत व्यथित हो फूल ! किसको
सुख दिया संसार ने ?
स्वार्थ-मय सबको बनाया—
है यहाँ करतार ने !

× × ×

जब न तेरी ही दशा पर
दुख हुआ संसार को,
कौन रोवेगा सुमन,
हमसे मनुज नि.सार को ?”

—[‘नीहार’ से]

महादेवी जी इस संसार को मायेय और स्वप्नवत् मानती हैं ।

‘सखे, यह है माया का देश !’

—[‘नीहार’]

× × ×

शून्यता में निद्रा की वन
उमड़ आते ज्यों स्वप्निलघन’

—[‘शक्ति’]

संसार को स्वीकृति देते हुए भी 'दीप शिखा' में 'करुणा ने सजल वरदान' को ही ऊँचा स्थान दिया है—

‘नभ अपरिमित में भले हो पंथ का साथी सवेरा,
खोज का पर अन्त है यह तृण-कणों का लघु बसेरा ।

तुम उड़ो ले धूलि का

करुणा-सजल वरदान ।

मेरे ओ विहग-से गान ।’

बुद्ध की निर्वाण-भावना बार-बार दीप के प्रतीकों में मुखरमाण हो उठी है । ‘दीपशिखा’ की ‘सजल है कितना सवेरा’ कविता में दीपक का निर्वाण मृत्यु के पश्चात् निर्वाण का संकेत करे तो अस्वाभाविक क्या—

‘तूलिका रख सो गया दीपक-चितेरा ।’

अग्रेजी ‘रोमानी पुनरुत्थान’ काल के विषाद में भी विद्वानों का कहना है कि प्लेटो के इस मत का भी हाथ था कि यह दृश्य संसार असत् है, सत्य उसके पीछे विचार (आइडिया) रूप में स्थित है । बात यह है कि परिवर्त्यमान मूल्यों की सामाजिक एवं वैयक्तिक स्थिति में मुक्ति कामी ‘राग-वादी’ कवि परिस्थितियों की पृष्ठभूमि पर नवीन मूल्यों की खोज में अपने आगे-पीछे सुदूर तक देखता है । अपनी वर्तमान स्थिति में कुछ भी सहायता देनेवाले दृष्टि-पोषक उपकरणों को वह पुनर्व्याख्या प्रदान करता है । अपने वर्तमान की दुरवस्था और जटिलता में, हमारे छाया-युगीन कवियों ने भी करुणा, सहानुभूति, वेदना और पर-दुःख-कातरता आदि उच्च मानवीय मूल्यों के लिए अपने पुराने दर्शनों को टटोला है । जैसा अन्यत्र कहा गया है, बौद्ध दर्शन और सौगत सन्देश इस काल के दुःख-कातर और प्रकाशकामी समाज के लिए बड़े मूल्यवान् सिद्ध हुए । चाहे विषण्णता में सन्तोष देने के नाते अथवा समाज-सघटन की नवीन शिलाओं के संग्रह-प्रयास में सहायक होने के कारण ऐसा हुआ, किन्तु ‘छाया’ युगीन काव्य-साधना को बुद्ध से एक सजल जीवन-दृष्टि मिली है । स्वयं ‘प्रसाद’ जी ने भी बौद्ध साहित्य का बड़ा प्रगाढ़ अध्ययन किया था । सेवा एवं करुणा के महान् आदर्श के कारण बौद्ध साहित्य और अमिताभ के सन्देशों का प्रचार-प्रसार निरन्तर बढ़ता जा रहा है ।

छायावादी काव्य में प्रकृति

भारतवर्ष एक प्राकृतिकता—सम्पन्न देश है। प्रकृति के वातावरण में ही भारतवर्ष का अधिकांश दैनिक जीवन व्यतीत होता है। प्रकृति के वगदानी झोड में पलते हुए भारतीय प्रकृति के प्रति आदि से ही रागात्मक दृष्टिकोण रखते आये हैं। आदि ग्रंथ वेदों में भी उषा, मरुत्, सूर्य, सोम आदि के प्रति अत्यन्त श्रद्धा-नाग-मयी उक्तिर्यों प्रचुर सख्या में प्राप्त हैं। हमारी भारतीय संस्कृति-सभ्यता पाश्चात्य देशों की भाँति नगर-सभ्यता नहीं, उसका पालन-पोषण एवं मस्कार वनों के बीच स्थित ऋषि-आश्रमों में हुआ है। प्रकृति की उन्मुक्त गोद में, उसका शुद्ध स्तन्य पान कर हमारे ऋषि-पुरुषाओं ने जीवन-जगत् के जिन गम्भीर सत्त्वों का साक्षात्कार किया, वे हमारी राष्ट्रीय संस्कृति एवं जातीय भावनाओं की नम-नम में रक्त की भाँति स्पन्दित हैं। आदि कवि की महाकृति में भी प्रकृति के अत्यन्त स्वाभाविक एवं मनोरम संश्लिष्ट चित्र उतारे गये हैं। इन वर्णनों में अवतरित प्रकृति के दृश्य आदि—कवि के हृदय के राग से ससिक्त हैं। ये प्रकृति-चित्र शुद्ध एवं आन्मयन रूप में उपस्थित हुए हैं, उद्दीपन या अप्रस्तुत रूप में नहीं। एक-एक शब्द से आपाद के प्रथम पयोद की गर्जना, प्रथम-जल-बिन्दुओं के गिरते ही पृथ्वी से उठने वाली सौधी नुगन्ध, वन्य-पशुओं की क्रीडा, नद-निहारों का छल-छल-नाद, जम्बूकूल की कालिमा, रसाकुल भ्रमरों का गुञ्जन—आदि सभी दृश्य हमारी शानेन्द्रियों से छन-छन कर चेतना तक पहुँचते—से अनुभूत होते हैं। नीचे का वर्षा का एक चित्र कितना रिमन-विधायक एवं स्वाभाविक है :—

मुक्तासकाशं सलिलं पतद्वे

सुनिर्मलं पत्र-पुटेषु लग्नम् ।

दृष्टा विवर्णच्छदना विहंगाः

सुरेन्द्रतत्तं तृपिता. पिवन्ति ॥

(अरण्य काट)

वन्य-प्रकृति का ऐसा सुन्दर, मटीक एवं प्रभाव पूर्ण वर्णन भाग्यीय साहित्य में अत्यन्त दुर्लभ है फिर वैसे वर्णनों के कुछ खुद चित्र महाकवि भवभूति के काव्यों में ही मिलते हैं।

उपमा के अद्वितीय विधायक महाकवि कालिदास के 'मेघदूत', 'रघुवश' एवं 'कुमार-सम्भव' में आये हुए प्रकृति-दृश्य कवि के सूक्ष्म-निरीक्षण के निदर्शक हैं—

भागीरथीनिर्झरसीकराणां वोढा मुहुः कम्पितदेवदारुः ।

यद्वायुन्विष्टमृगैः किरातैरासेव्यते भिन्न-शिखण्डिवर्हः ॥

वायु के प्रति प्रयुक्त विशेषण दृश्य-संश्लेषण में कितनी सूक्ष्मता के साथ जुटाये गये हैं। केवल रमणीयता के ही नहीं, महाकवि ने प्रकृति एवं दृश्यों की ध्वस्तता एवं भग्नता के भी चित्र उतारे हैं। 'रघुवश' में कुश द्वारा व्यक्त अयोध्या का वर्णन इसका सफल निदर्शन है। यहाँ कविप्रतिभा का यही कौशल दर्शनीय है कि उसने स्थान-विशेष, दृश्य एवं तथ्य-विशेष को इतनी मार्मिकता के साथ चुना है कि स्थान का वैशिष्ट्य भी सिद्ध हो जाता है, साथ ही इन स्फुट तथ्यों के संश्लेषण से पाठकों की ग्राहक-कल्पना उसका रमणीय विधान भी पा लेती है।

“कपोलकण्ठं करिभिर्विनेतुं विधाहितानां सरलद्रुमाणाम्,

यत्र स्तुनक्षीरितया प्रसूतः सानूनि गन्धं सुरभीकरोति ।”

के द्वारा कवि ने एक दृश्य का पूर्ण विम्ब-विधान कर दिया है। भाव-प्राण भवभूति ने प्रकृति के रमणीय ही नहीं भयानक, निर्जन, छाया-गाहन एवं नीरव स्थलों के चित्र अत्यन्त विम्ब-विधायकता के साथ अंकित किये हैं। क्लान्त कपोत-कुक्कुटों का बोलना, हाथियों के कपोलों की रगड़ से वृक्षों के फूलों का हिलकर गोदावरी में झरना, वानीर लता पुष्पों से झरनों के प्रवाहों का सुगन्धित हो उठना, हस्ति-दलित सल्लकी वृक्षों की शिशिर-कटुकषाय गन्ध का फैलना आदि दृश्य बड़ी कुशलता के साथ आकलित हुए हैं।

भारतीय 'रस-शास्त्र' की दृष्टि से प्रकृति 'उद्दीपन' में ही परिगणित है। वह नायक-नायिकाओं के भावोद्दीपन के लिए ही प्रयोजनीय मानी गयी है। 'रीति शास्त्र' की मान्यता की कठोरता-वृद्धि के साथ प्रकृति का 'आलम्बन-रूप' निरन्तर तिरोहित होता गया और 'उद्दीपन' तथा अलंकरण-सामग्री अथवा 'अप्रस्तुत विधान' के लिए ही उसका प्रयोग होने लगा। माघ आदि कवियों के षट्श्रु-वर्णनों में प्रकृति उद्दीपन-रूप में ही आयी है। महाकवि वाण की 'कादम्बरी' का प्रकृति-वर्णन भी इसी श्रेणी का है। सुक्तों में तो वह अधिकांशतः इसी रूप में प्रस्तुत हुई है। कालिदास-कृत 'श्रुत संहार' का वर्णन स्वयं उद्दीपन-रूप का ही है।

प्रकृति का मानव-भावाक्षित या दृष्टा-दृष्टि-रंजित रूप भी संस्कृत काव्यों में यत्र-तत्र प्राप्त है। इसके उदाहरणस्वरूप आदि कवि के 'रामायण' का वह छन्द है जहाँ लक्ष्मण जी ने 'तुषार-मलिन' चन्द्रिका को 'आतप-श्यामा' सीता की भांति देखा—

‘ज्योत्स्ना तुषार-मलिना पौर्णमास्यां न राजते ।

सीतेव चातपश्यामा लक्ष्यते न तु शोभते ॥’

इसी प्रकार विरही राम के वे कथन भी हैं जहाँ प्रकृति के उपकरण उन्हें विरहिणी जानकी की भाँति लगे हैं। राम विरहिणी एवं परित्यक्ता सीता की स्मृति भी ‘उत्तर राम चरित’ के ‘छायाक’ में राम के मन में कुछ ऐसी ही अनुभूति उत्पन्न करती दिखाई पड़ती है।

अप्रस्तुत-रूप में आए हुए प्रकृति के उदाहरण तो संस्कृत-साहित्य में एक से एक रमणीय एवं मार्मिक हैं। छायावादी काव्य में भी इसकी कमी नहीं। प्रकृति के अप्रस्तुत-रूप में वर्णन के दो रूप प्राप्त होते हैं; एक तो वह रूप जहाँ प्रकृति के उपकरण-दृश्य केवल अलंकारों में उपमान या अवर्ण्य-रूप में लाये जाते हैं, जैसे :—

‘और उस मुख पर वह मुस्कान,
रक्त किसलय पर ले विश्राम,
अरुण की एक किरण अम्लान
अधिक अलसाई हो अभिराम ।’

(‘कामायनी’—‘श्रद्धा’)

यहाँ कवि ‘प्रसाद’ का लक्ष्य अरुण की अलमाई-अम्लान किरण का वर्णन करना नहीं, बल्कि ‘उस मुख पर वह मुस्कान’ का वर्णन करना है। और ‘किरण’ रूप में आया प्रकृति-दृश्य ‘अवर्ण्य’ या ‘उपमान’ रूप में आया है। दूसरे प्रकार में प्रकृति का वह वर्णन आ जाता है, जहाँ प्रकृति-वर्णन करते हुए भी कवि उगमा-उत्प्रेक्षा आदि की अधिकता में अप्रस्तुतों की भरमार द्वारा ‘प्रस्तुत-विषय’ (प्रकृति वर्णन) को गीत एवं प्रभाव-हीन कर देते हैं। संस्कृत के परवर्ती कवि माघ, धीरर्ष आदि ने ऐसे वर्णनों की भरमार कर दी है। ऐसे वर्णनों में प्रकृति के दृश्य की निजी रमणीयता या प्रभावशालिता तो दब जाती है और पाठकों की कल्पना से उपमानों के रूप में लाये गये तथ्य ही प्रधान हो जाते हैं। ‘राम-चरित-मानस’ का वर्णन शब्द-वर्णन भी इसी कीटि का है। यहाँ वस्तु-विन्यास नहीं, अलंकार या उपदेश अथवा ‘शुद्ध’ जी के शब्दों में ‘अपर वस्तु’ प्राधान्य या चार्ता है। इसमें तो

कोई सन्देह नहीं कि चाहे वस्तु विन्यास में कवि अपने भाव को प्रत्यक्षतः अभिधा द्वारा कह दे या उपमानों को लाकर अप्रस्तुत-रूप में व्यञ्जित करे, उसका लक्ष्य भावों को तीव्रता प्रदान करना ही होता है। फिर, जो अप्रस्तुत वस्तु-सम्बन्धी मुख्य भाव-प्रभाव को तीव्र न बनाकर एक आनुषंगिक अथवा विरोधी भाषा या कोरे चमत्कार की सृष्टि करें, वे लक्ष्य भ्रष्ट ही कहे जायेंगे। प्रस्तुत के समान ही भाव-व्यञ्जना प्रभाव-सृष्टि करने वाले अप्रस्तुत ही काव्य के लिये उपयुक्त है। बहुत बाद को आकर रीति-ग्रंथों के संकेत पर कवि केवल वस्तुओं की सूची देकर नाम मात्र गिना देने को ही प्रकृति-वर्णन को कुनकृत्यता मानने लगे और यह प्रकृति-वर्णन का सबसे निकृष्ट रूप हुआ। कवियों ने अपनी तालिका में समय-असमय एवं स्थानास्थान का ध्यान एक दम भुला दिया—

हंस, सुक, पिक, सारिका, अलि गुज नाना नाद;
मुदित मंडल भेक-भेकी, विहंग विगत-विषाद।
कुटज, कुसुद कदन, कोविद, कनक आनि सुकंज;
केतकी, करवीर, वेलड, बिसल बहु विध मजु।

(सूरदास)

हिन्दी साहित्य में प्रकृति का आलम्बन रूप में वर्णन बहुत ही कम हो सका। एक तो हिन्दी-साहित्य के निकट संस्कृत का परवर्ती काव्य ही रहा, जिसमें प्रकृति और विषय के स्थान पर कवि-कर्म एवं चमत्कार को ही प्रधानता मिल गयी थी, दूसरे हिन्दी के अधिकांश युग-काल ऐसी विविध विचार-धाराओं से प्रभावित रहे कि उनमें प्रकृति एवं जागतिक सत्ताओं को मुख्य स्थान मिलना कठिन था। 'वीरगाथा-काल' भारतीय शौर्य के अधःपतन का काल था। साहित्य के आश्रय-केन्द्र राज-दरबार की स्थिति भी अप्रकृतिस्थ ही थी। ऐसी दशा में उन्हीं दरबारों में कविता करने वाले कवियों की दृष्टि का प्रकृति के स्वतंत्र सौन्दर्य की ओर न जाना स्वभाविक ही था। वे प्रेम एवं वीरता के काव्य थे, जिनमें जीवन के इन्हीं दो पक्षों की प्रधानता थी और इन्हीं की यथासाध्य सिद्धि के लिए कवि के यावत् प्रयत्न नियोजित थे, अतः इस काल में प्रकृति उद्दीपन और अप्रस्तुत सामग्री के रूप में ही उपस्थित हुई है। 'भक्ति-युग' में यह जगत् ही असार एवं मिथ्या माना गया। भक्त-कवियों की वृत्ति निवृत्ति-मूलक थी, अतः माया-स्वरूपिणी प्रकृति के मुक्त चित्रण का उनके यहाँ प्रश्न ही नहीं था। कवीर में प्रकृति-वर्णन का पूर्ण अभाव है। उनके काव्य में आये प्रकृति के उपकरण नैमित्तिक एवं प्रतीक-रूप में गृहीत हैं। 'काहेरी नलिनी तू कुम्हिलानी' आदि पदों में 'नलिनी' की निजी शोभा-सौन्दर्य के वर्णन की समस्या ही नहीं

उठती, क्योंकि 'नलिनी' 'आत्मा' का प्रतीक है। प्रेमाख्यानक 'सूफी-काव्य' में 'धारह-मामा' एवं 'पटक्रनु-वर्णन' में आये हुए प्रकृति के वर्णन में वस्तु-सूची गणना एवं अलंकरण का प्राधान्य है। जायसी का 'नागमतो विग्रह-वर्णन' उद्दीपन-रूप का ही उदाहरण है। अन्यत्र प्रकृति की समस्त शोभा परमात्मा की छाया के रूप में ही संकेतित है। 'राम-काव्य' में जीवन के लोक-मंगल पक्ष की प्रधानता के कारण प्रकृति वर्णन भी उपदेश-प्रधान एवं 'अपर वस्तु-वर्णन'-प्रणाली में उपस्थित हुआ है। 'कृष्ण-काव्य' में व्रजभूमि की महिमा-गरिमा के कारण प्रकृति का वर्णन तो हुआ अवश्य है, पर वह भी यमुना-कछार एवं मधुवन कुर्जों तक ही सीमित है और उद्दीपन एवं अलंकरण-उपकरण रूप में अंकित किया गया है 'रीति-काव्य' तो पूर्णतः रीति-ग्रन्थों पर आश्रित एवं उन्हीं से अनुकृत है। उसकी स्फुटता, शृङ्गार-प्रधानता, आलंकारिकता एवं ऐहिकता के कारण वहाँ प्रकृति को उद्दीपन एवं अलंकार-सामग्री के सिवा अन्य रूपों में आने का अवसर ही कहीं। रीति-काल का प्रकृति-वर्णन तो वियोगिनियों की वियोगाग्नि को दहकाने एवं संयोगिनियों की वासना के उद्दीपन का व्यञ्जन है। जहाँ कहीं प्रकृति के स्वतंत्र रूप दिखाई भी पड़ते हैं, वे भी रीति-रस की स्थूल कठोरता की पृष्ठभूमि में 'वस्तु व्यञ्जना' के भीतर ही परिगणित होकर गौण बन जाते हैं। विहारी के निम्नस्थ दोहे को यदि अन्तरङ्ग सखी या दूती का नायिका के प्रति वचन माना जाय तो प्रकृति की स्वतंत्र-रूपता कहीं।

‘छकि रसाल, सौरभ-सनें, मधुर माधवी-गांध ।

ठौर-ठौर झौरत फिरत, भौर भौर मधु अंध ॥’

(विहारी-‘मतसङ्गे’)

‘आधुनिक युग’ के प्रारम्भ में ‘भारतेन्दु युग’ में भी प्रकृति या तो उद्दीपन रूप में आयी या उसका ‘अप्रस्तुत’-रूप इतना प्रधान रहा कि वहाँ भी शुद्धता के दर्शन नहीं होते। उनके ‘गंगा-द्वि-वर्णन’ एवं ‘यमुना द्वि-वर्णन’ के स्थल उपमा उपमेक्षा एवं रूपकों से आच्छन्न हैं। चमत्कार प्रधान एवं वर्ण्य-वस्तु गौण है। पं० श्रीधर पाठक का ध्यान प्रकृति के मुक्त, स्वतंत्र एवं आत्म्य-रूप पर अवश्य गया और ‘काश्मीर-नुपमा’ आदि कविताओं में इसमें प्रकृति की निजी शोभा के दर्शन हुए। प्रकृति के आवच्छन्न-रूप के वर्णन करने वाले कवियों एवं लेखकों में सर्वे श्री पाठक जी, एमिआस, डा० जगनोदन मिश्र, पं० राम-चन्द्र शुक्ल एवं रामनरेश त्रिपाठी का नाम प्रसिद्ध है। डा० जगनोदन मिश्र के ‘श्यामा-वृक्ष’ उद्गम्य में प्रकृति के बड़े ही गमगीन एवं महज चित्र अंकित हुए हैं। पाठक जी ने अनुवाशे के अतिरिक्त नाश्री आदि के

वर्णन प्रकृति के सुन्दर-पक्ष के सुन्दर उदाहरण हैं, पर प्रकृति के साधारण एवं उग्र-रूपों के वर्णन उनमें भी नहीं मिलते। रमणीय-रूपों के वर्णन में भी अलंकार-पक्ष की अधिकता है। उपमा एवं उत्प्रेक्षाओं का समुष्फन हुआ है। पर यह अलंकार-विधान चमत्कृति के लिए नहीं, विषय गत आनन्द एवं सौन्दर्य की अभिव्यक्ति के लिए हुआ है। प्रकृति के नैसर्गिक रूप का सर्वोत्कृष्ट वर्णन आचार्य शुक्ल द्वारा हुआ है। उनकी दृष्टि प्रकृति के रम्य एवं उग्र दोनों ही रूपों की ओर है। 'बुद्ध-चरित्र' में आया वसन्त-वर्णन एवं 'शिशिर पथिक' और 'वसन्त-पथिक' तथा 'हृदय का मधुर भार' शीर्षक छन्द इसके सफल निदर्शन हैं।

प्रकृति का मानव-जीवन से घनिष्ठ सम्बन्ध है। उसके साथ मानव का आदिम एवं सनातन साहचर्य है। प्रकृति और काव्य का सम्बन्ध समझाते हुए आचार्य शुक्ल ने अपने 'काव्य में प्राकृतिक दृश्य' निबंध में 'भावग्रहण' और 'रस-ग्रहण' की प्रणाली को एक समान बतलाते हुए प्रकृति वर्णन में 'रस' की भी स्थिति मानी है। उन्होंने उक्त निबंध के पृ० ४ पर ('चिन्तामणि' द्वितीय भाग) कहा है कि 'जिन प्राकृतिक दृश्यों के बीच हमारे आदिम पूर्वज रहे और अब भी मनुष्य जाति का अधिकांश (जो नगरों में नहीं आ गया है) अपनी आयु व्यतीत करता है, उसके प्रति प्रेम-भाव पूर्व-साहचर्य के प्रभाव से 'सत्कार' या 'वासना' के रूप में हमारे अन्तःकरण में निहित है।' उनका कहना है कि प्राकृतिक दृश्यों के दर्शन से उत्पन्न होने वाला 'हर्ष' सचारी प्रकृति दृश्यों के मूल में स्थित 'रति-भाव' का प्रमाण है। शेष प्रकृति के साथ सम्बन्ध-संकोच होने से मनुष्य का 'आनन्द-संकोच' भी आवश्यकभावी है। साहचर्य-जनित प्रेम हेतु-ज्ञान-शून्य और सच्चा तथा स्वभाविक होता है। यदि कोई उसे विभाव, अनुभाव और सचारी से पुष्ट भाव-न्यजना ही मानता है, तो भी उन्हें विशेष आपत्ति नहीं। 'शुक्ल' जी का कथन निरपेक्ष दृष्टि से सोलहों आने सत्य है। जाने-अनजाने प्रकृति या बाह्य जगत् के प्रति मनुष्य की रुचि उसकी चेतना की ही गति है और प्रकृति या बाह्य जगत् के प्रति उसके आकर्षण के मूल में उसकी आत्म चेतना का कोई न कोई तार अवश्य सम्बद्ध होगा, किन्तु बाह्य एवं ऊपरी दृष्टि से उसका आकर्षण कभी कभी निरपेक्ष दिखलाई पड़ता हुआ भी भीतर-भीतर मूल में सापेक्ष ही होता है। किन्तु सभी लोग और एक ही व्यक्ति भी इस सापेक्षता के प्रति सदैव और पूर्णतः प्रवृद्ध नहीं होते। कभी हम प्रसन्न होते हैं तो प्रकृति के सुन्दर दृश्यों के प्रति हमारा उल्लास तुरन्त प्रवण हो उठता है और हम

यह अनुभव भी करते रहते हैं कि हमारा व्यक्तिगत उत्थान किस प्रकार प्रकृति की समशीलता ने मिलकर और चमक उठा; पर विपणन मनोमुद्रा ने हममें प्रकृति-सुपमा के प्रति उतनी सहजता से भाव प्रवणता नहीं जगती। मानव जीवन में उसके चेतन, अर्ध-चेतन एवं अच-चेतन मन का बड़ा महत्त्व है। इस नाते प्रकृति के प्रति आकृष्ट होने एवं उसमें समाग करने का हमारा सत्कार भी बन गया है, चाहे वह सत्कार प्राकृतिक, आदिम अथवा मौलिक न होकर पश्चाज्जनित एवं साहचर्य सम्बन्ध का ही फल क्यों न हो। 'शुद्ध' जी के उक्त निष्कर्ष से किसी को कोई आपत्ति नहीं। आपत्ति तो तब होती है, जब वे काव्य में 'अभिधा' की प्रतिष्ठा करते हुए (छायावादी लाक्षणिकता के पूर्वाग्रही विरोध में) प्रकृति के निजी एवं निरपेक्ष सौन्दर्य को इतनी प्रधानता देने लगते हैं कि आलम्बन-‘वस्तु’ और स्थूल दृश्य ही सब कुछ बन जाते हैं और उनके प्रति मनुष्य या द्रष्टा की भाव-प्रभाव-प्रतिक्रिया एकदम गाय। 'काव्य में अभिव्यञ्जना-वाद' लेख में (पृ० १८५, १८६, २०१, २०५, २२८ ने २३१ पृष्ठ द्रष्टव्य) उन्होंने पाठकों में काव्य के 'प्रस्तुत'—पक्ष पर किसी बहुत बड़े मूढ़ का नाग लगाते हुए सन्नद्धता का आदान-मा किया है। प्रकृति के मानव-भाव-रजित रूप को वे पसन्द नहीं करते। पर हम बात से कोई इनकार नहीं कर सकता कि प्रकृति के साथ हमारे साहचर्य-सत्कार जनित सम्बन्ध का ही यह एक बड़ा ही मार्मिक पक्ष है कि वह हमारे सुख दुःख में घुली-मिली दिखलाई पड़ती है, हमारे हान के साथ हँसती और हमारे अनुभूतों में अपने आँसु मिलाती प्रतीत होती है। 'शुद्ध' जी साहचर्य का अर्थ केवल उसके 'निरपेक्ष सौन्दर्य' की अनुभूति ही लेते हैं। जब प्रकृति के साथ हमारा महज्जात एवं सहचारी कान्ता सम्बन्ध है और वह हमारा भाव-प्रभाव व्यञ्जना का अंग और माध्यम बन गयी है, तब हम आशिक व्यञ्जना को क्यों इतनी महत्ता दी जाय। प्रकृति का प्रभाव हमारी चेतना में आन्तर्धान-स्पर्शन उत्पन्न करता है और वह हमारी अनुभूतियों एवं भावों के रूप में साहित्य एवं काव्य में व्यक्त होता है। हम प्रकार काव्य में प्रकृति से उत्पन्न सभी प्रतिक्रियाओं एवं अनुभूतियों का न्याय है। किसी को काव्य ने प्रकृति के निरपेक्ष एवं स्वतन्त्र सौन्दर्य वर्णन से कोई आशक्ति नहीं हो सकती। वह भी प्रकृति का एक सुन्दर रूप है और उसमें भी अपनी निजी संवेदना होती है। 'शुद्ध' जी ने प्रकृति-वर्णन के इन पक्षों की ओर सर्वत्र पर एक सदृक्पूर्ण कार्य ही किया और सचमुच उनके प्रकृति-वर्णनों में एक शुद्ध संवेदना भी है, पर वही प्रकृति-वर्णन का एक मात्र रूप नहीं। विरोध एवं आपत्ति तो अतिशय एवं अतिरेक से है। प्रभाव काट में प्रकृति

कालिदास द्वारा वर्णित सूर्य एव पश्चिमी का निम्नांकित वर्णन यद्यपि निरपेक्ष नहीं, उस पर मानवीय भाव का मधुर आरोप है, पर क्या वह किसी निरपेक्ष वर्णन से कम आकर्षक एव रमणीय है ? मानवीयता की हित-साधना एव लोक-कल्याण के समर्थक 'शुक्ल' जी जैसे साहित्य-चिन्तक द्वारा, अत्यन्त अतिरेक के साथ प्रकृति से मानवीयता का निष्कासन कभी-कभी आदर्शवाद की अतिभावुकता का आभास देने लगता है । निम्न छन्द से विरही यक्ष मेघ को सावधान कर रहा है कि सूर्य का मार्ग न रोकना, क्योंकि प्रमात में ही खण्डिताओं के प्रियतम उनके क्लेश को मिटाते हैं और सूर्य भी अपनी प्यारी कमलिना के मुख से ओस-अश्रुओं को पोछने आते हैं—

‘तस्मिन्काले नयनसलिलं योषितां खण्डितानां
शान्तिं नेयं प्रणयिभिरतो वर्त्म भानोस्त्यजाशु ।
प्रालेयाश्रुं कमलवदनात् सोऽपि हर्तुं नलिन्याः
प्रत्यावृत्तस्त्वयि कररुधि स्यादनल्पाभ्यरूपः ॥’

(‘मेघदूत’ पूर्वार्ध ४१ ॥)

संस्कृत में तो प्रकृति पर स्वतंत्र-रूप से रचनाएँ प्रारम्भ से मिलती हैं और बहुत सुन्दर-सुन्दर रचनाएँ मिलती हैं, किन्तु हिन्दी में आकर प्रकृति के स्वतंत्र वर्णन की प्रणाली बहुत क्षीण हो उठी । बाद को लोक गीतों में ‘बारह मासे’ और साहित्य में ‘षड्रक्तु-वर्णन’ की प्रणाली बच रही, वह भी आगे चलकर ‘उद्दीपन’-प्रधान हो उठी । हिन्दी-साहित्य में ‘भारतेन्दु’ जी से ही आधुनिकता के सकेत मिलने लगते हैं । ‘रीति-काल’ में ‘उद्दीपन’-सामग्री के रूप में गृहीत प्रकृति के परिगणित उपकरण यत्र-तत्र स्वतंत्र और ‘उद्दीपन’ से भिन्न उद्देश्य के लिये भी आने लगे । ‘भारतेन्दु’ जी के नाटकों में आये ‘गंगा-छवि-वर्णन’ एवं ‘जमुना-छवि-वर्णन’ विषय की दृष्टि से नवीनता-युक्त तो अवश्य कहे जायेंगे, किन्तु शैली की दृष्टि से ये ‘रीति-काल’ की आलंकारिक शैली से पूर्णतः ओत-प्रोत हैं । ‘अप्रस्तुत’-सकलन में ही कवि की प्रतिभा का व्यय प्रधान रूप से होता दिखाई पड़ता है, जहाँ प्रकृति के रूपों का निरूपण नहीं चमत्कार-सम्पादन प्रमुख साध्य है । प० श्रीधर पाठक ने ‘गोल्डस्मिथ’ के प्रकृति-वर्णनों से प्रभावित होकर उसके ग्रन्थों का अनुवाद तो किया ही, स्वतंत्र रूप से भी काश्मीर आदि पर कविताएँ लिखीं । आचार्य ‘शुक्ल’ ने विन्ध्याटवी की शोभा का अत्यन्त सुन्दर चित्र उपस्थित किया है । श्री प० लोचन प्रसाद जी पाण्डेय के ‘मृगी दुख मोचन’ एव श्री प० रुपनारायण जी पाण्डेय की ‘वन-विहगम’ कविता में भी प्रकृति का ‘आलम्बन’-रूप में सुन्दर वर्णन प्रस्तुत हुआ है ।

वास्तव में प्रकृति-वर्णन की दृष्टि से, उसके विविध रूपों के विधान-संचान को देखते हुए 'छायावादी काव्य' सबसे अधिक सम्पन्न काव्य है। एक ऐमा भी विचार यत्र-तत्र दिखलाई पड़ जाता है कि छायावादी कवियों के मानस में स्त्री पूर्ण अधिकार जमाये हुए थी। उसीने उन्हें क्षितिज के पार और नभ-गंगा के कूल पर रहस्य का द्वार दिखलाया और उसी ने उमें प्रकृति के विविध उपकरणों के भीतर नारी-रूपारोप की प्रेरणा दी। उनकी व्याख्या के अनुसार छायावादी कवियों में पहिले प्रकृति के प्रति रहस्य-भावना आयी और फिर उसके अशरीरी और सूक्ष्म सौन्दर्य की अनुभूतियों का अभिव्यक्तीकरण होने लगा। फिर प्रकृति का 'मानवीकरण' होने लगा। इसके उदाहरण में प्रायः 'पन्त' की निम्न पंक्तियाँ उपस्थित कर दी जाती हैं—

उस फैली हरियाली में,

कौन अकेली खेल रही माँ वह अपनी बय-वाली में।'

बाद को नैतिक आतंक से कुंठित युग की दमित प्रवृत्तियों या अभुक्त आसक्तियों के मेल होने से उसमें मासल स्थूलता और कायिक मूर्तिमत्ता आ गई। फिर वहीं से दो विभाग किये जाने लगे। एक ओर प्रकृति-वर्णन का वह रूप रखा गया, जिसमें प्रकृति प्रधान और नारी गौण होती है और स्त्री की सूक्ष्मगत अथवा आन्तरिक व्यक्तित्व की अनुभूतियों का प्रकृति पर आरोप होता है; यथा—

“मेहदी-शुत मृदु कर-तल-छवि से

कुसुमिन मुमन सिंगार।

गौर देह-शुति हिम-शिखरों पर

बरस रही साभार ॥

पद-लालिमा उपा पुलकित पर

शशि-स्मित धन सोभार।

उडु-कंपन मृदु-मृदु उर स्पन्दन

चपल वीचि-पद-चार ॥”

('पन्त'. 'अप्सरा')

धूमरी कोटि में वे रचनाएँ आती हैं, जिनमें नारी की मामल सुन्दरता अथवा शून्य-गत दर्शन से उत्पन्न भावनाओं का प्रकृति पर आरोप किया जाता है। प्रकृति के किसी उपकरण द्वारा कराये गये वे व्यवहार सामान्य और जाति-गत-से होते हैं। प्रकृति का अनूर्त सत्ता मासल रूप में उपस्थित होना है और

शारीरिक सौन्दर्य से युक्त युवती-मात्र की भावना का उस पर आरोपण होता है ।
‘प्रसाद’ और ‘निराला’ की निम्न पंक्तियों ऐसी ही बतलायी जाती हैं—

“धूँघट खोल उषा से झाँका और फिर
अरुण अपांगों से देखा कल हँस पड़ी,
लगी टहलने प्राची के प्रांगण में तभी ।”—[‘झरना’]

× × ×

“सखी नीरवता के कंधे पर डाले बाँह,
छाँह सी अम्बर-पथ से चली

वह संध्या सुन्दरी परी सी

धीरे-धीरे-धीरे ।”—[‘निराला’-‘संध्या-सुन्दरी’]

बाद को फिर तो नागि का ही प्रकृति चित्रण होने लगा । नारी ही प्रकृति-रूपिणी हो उठी । ‘प्रसाद’ की ‘कामायनी’ में गर्मिणी ‘श्रद्धा’ का “केतकी गर्म-सा पीला मुख... ” आदि पंक्तियों तथा पन्त की ‘भावी पत्नी के प्रति’ कविता (गुजन) के कितने ही चरण इसके प्रमाण-स्वरूप उपस्थित किये जाते हैं :—

“खोल सौरभ का मृदु कच-जाल

सूँघता होगा अनिल समोद ।

सीखते होंगे उड़ खग-बाल

तुम्हीं से कलरव-केलि-विनोद ॥”

प्रारम्भ में ‘पन्त’ आदि में प्रकृति की निरपेक्ष सत्ता के प्रति तादात्म्य का भाव है, पर अन्ततः ‘स्वर्ण-किरण’ में वह सत्व पुलकित और ‘उत्तरा’ में स्वयं पुरुष की आराधिका बन गई । इस सम्पूर्ण मनोविश्लेषण का अधिक से अधिक यही निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि छायावादी काव्य के अन्तर्गत आयी प्रकृति अधिकांशतः मानव-मापेक्ष्य है । वास्तव में छायावादी कवियों ने प्रकृति के उपादानों के भीतर भी अपने ही-से जीते-जागते हँसते-रोते हृदय अथवा चेतना की खोज की है । उन्होंने प्रकृति को अपने से भिन्न फैले हुए जड़-प्रसार का एक अंग न मानकर, अपने ही बीच उन्हें और उनके बीच अपने को स्थापित कर परस्पर क्रिया-प्रतिक्रिया की अत्यन्त प्राणमयी व्यञ्जना की है । प्रकृति और मानव सुख-दुःख एक ही सौँस से प्रश्वसित और उल्लास-विषाद के एक ही तार से झँकृत दिखाई पड़ते हैं । इसके पूर्व के वर्णनों में कवि एक द्रष्टा-मात्र-सा होता था, किन्तु अब कवि अनुभोक्ता-सा दिखलाई पड़ता है । ये कवि प्रकृति में एक विशेष प्रकार की अभिरुचि से सम्पन्न दिखलाई पड़ते हैं । इनकी दृष्टि में एक

ताजगी है। ये परंपरा एवं रूढ़ियों से घृष्ट आगे बढ़कर अपनी निजी अनुभूति के आधार पर प्रकृति का उपयोग करते हैं, इसीलिए इनके वर्णन प्रकृति के पूर्ववर्ती उद्दीपन रूप वर्णनों से अधिक सजीव हो सके हैं।

श्री 'प्रमाद' जी की दृष्टि अधिकांशतः प्रकृति के रमणीय पक्ष की ही ओर रही है। उन्होंने उसके मधुर एवं मादक पक्ष का ही अधिक चित्रण किया है, किन्तु जहाँ प्रकृति के मय-बह एवं उग्र रूप को भी ग्रहण किया है, अपना प्रति द्वन्द्वी नहीं रखते। 'कामायनी' के 'चिन्ता' सर्ग में 'प्रलय' एवं 'बल-प्रावन' का वर्णन बड़ा ही प्रभाव-पूर्ण एवं सफल हुआ है—

पंचभून का भैरव मिश्रण
शंपाओं का शकल-निगत।
उल्का लेकर अमर-शक्तियाँ
खोज रही ज्यों खोया प्रातः॥
धँसती धरा, घघकती ज्वाला,
ज्वालामुखियों के निःश्वास।
और संकुचित क्रमशः उमके
अवयव का होता था हास

×

×

×

×

करका क्रन्दन करती गिरती
और कुचलना था सबका,
पंच भून का यह ताण्डव-मय
नृत्य हो रहा था कब का ?

एक-एक शब्द से प्रलय की घटकन सी अनुभव होनी है। पंचतत्वों का भैरव मिश्रण, ज्वलितों का गिरना और उसमें उल्काओं का टूटना, माना धूमोन्मुक्त देवता उल्टाएँ लेकर अपना खोया प्रातः ढूँढ़ रहे हों। धरा का धँसना, ज्वालाका घघकना, ज्वालामुखियों के निःश्वास और उनका क्रमशः क्षीण होते जाना कितना भयानक है !!! फिर भी 'प्रमाद' जी मुख्यतः मानवीय प्रकृति के कवि हैं। मानव की अंतःप्रकृति के चित्रण में उनकी वृत्ति जिननी रमी है, उतनी वास्तव प्रकृति के चित्रण में नहीं। वास्तव प्रकृति भी इसी अन्तः-प्रकृति के नेल में ही आवी है, किन्तु 'प्रमाद' जी ने 'अप्रमत्त'-विधान के ऐतु प्रकृति के अपरक्षों को बड़ी नष्टदया एवं अनुभूति के साथ अपनाया है—

नत-भस्तक गर्व वहन करते,
 यौवन के घन रस-कन ढरते,
 हे लाज भरे सौन्दर्य बता दो,
 मौन बने रहते हो क्यों ?

['चन्द्रगुप्त' नाटक पृ० ११]

×

×

×

परिरम्भ-कुम्भ को मदिरा
 निश्वास मलय के झोंके ।
 मुखचन्द चाँदनी जल से
 मैं उठता था मुँह धोके ॥

('औसू')

प० सुमित्रानन्दन जी पन्त की रचनाओं में प्रकृतिनिरीक्षण की एक सूक्ष्म एवं मार्मिक दृष्टि का दर्शन होता है । पर्वतीय प्रदेश की गोद में पले हुए इस सुकुमार कवि को प्रकृति से सहज चेतना प्राप्त हुई है । 'पन्त' जी में प्रकृति सबसे अधिक 'आलम्बन' रूप में गृहीत हुई है । अपनी प्रारम्भिक रचनाओं में ही इस पर्वतीय कवि ने अपने प्राणों का रस उड़ेल कर कविता सुन्दरी को एक नूतन वेश प्रदान किया है । बचपन में ही इनकी माता का देहावसान हो गया । कवि ने माता का अचल छोट प्रकृति का अचल पकड़ा ओर वह मनुहार भरे स्वर में गा उठा—

सिखा देना हो बिहँग-कुमारि,
 मुझे भी अपना-मीठा गान ।

'बीणा' में कवि की प्रकृति के प्रति विश्वास, सुषता एवं तादात्म्य की उत्कण्ठा अत्यन्त सुन्दर रूप में व्यक्त हुई है । 'पल्लव' में कल्पना एवं 'गुञ्जन' में चिन्तन का विकास है । 'पन्त' की प्रकृति-सम्बन्धी रचनाओं में एक सहज आकर्षण, सूक्ष्म सूक्ष्म एवं सरल भावुकता है । प्रकृति ने उनकी मनुहार स्वीकार की और उन्होंने गाने का वह वरदान पाया जिसके रस से हिन्दी खड़ी-बोली भाषा ही रस-सिक्त हो उठी । पर्वतीय पावस का कितना सुन्दर चित्र 'पल्लव' की 'उल्लास' नामक कविता में अवतरित हुआ है । मुक्त वातावरण सहसा कुहरे के सघन पटलों से आच्छादित हो उठता है । सामने ही दिखलाई पड़ने वाले वृक्ष, ताल एवं निर्झर अदृश्य हो उठते हैं और ऐसा लगता है जैसे वे केवल 'रव-शेष' रह गये हों, वृक्ष-भूमि में घस गये, ताल के ऊपर का घना कुहरा आग के धुँएँ की भाँति प्रतीत होने लगता है—

‘गिरिवर के उर से उठ-उठ कर
उच्चाकांक्षाओं से तरुवर
ले झाँक रहे नीरव नभ पर
अनिमेष, अटल, कुछ चिन्तापर ।

रव-शेष रह गये हैं निर्जर !

हैं दूट पड़ा भू पर अम्बर !

धँस गये धरा में समय शाल !

उठ रहा धुवाँ, जल गया ताल !

यों जलद-न्यान में विचर-विचर,

था इन्द्र खेलता इन्द्र जाल ।’

—(‘पल्लव’-‘उद्घास’)

कुछ विद्वानों का प्रारम्भ में यह भी कहना रहा कि छायावादी काव्य-धारा के कवि प्रकृति की ओर प्रवृत्ति तो प्रकट करते हैं, पर उनका प्रकृति के प्रति सच्चा राग नहीं है। व्यक्तिगत अनुभूतियों की व्यञ्जना करना उनका प्रमुख लक्ष्य है अपने इसी प्रयत्न में वे अपनी बात तो स्पष्टतः कह नहीं पाते, उल्टे प्रकृति के सहज-सुन्दर रूप को भी धवीला कर डालते हैं। इन कवियों में उन्हें प्रकृति के प्रति सूक्ष्म निरीक्षण की दृष्टि नहीं मिलती। हरसिंगार, मालती, मलिका, जुही, रातरानी, माधवी और कभी-कभी अंगरेजी-ज्ञान प्रकट करने की उमङ्ग में अंगरेजी फूलों के नाम ‘स्वीट पी’ आदि शब्दों के प्रयोग तक ही उनका प्रकृति-प्रेम सीमित है। अधिक से अधिक गृहायानों के गिने-गिनाये कटे-छटे रूपों तक ही उनका राग परिमित कहा जा सकता है। सन् १९४२ में ‘वीणा’ में चलने वाली श्री वृज विगोर चतुर्वेदी की ‘छायावाद’-विशेषिणी ‘लेख-मात्रा’ में (‘आधुनिक कविता की भाषा’ पृ० १२) महादेव जी के ‘हरसिंगार’-सम्बन्धी अज्ञान या अशुद्ध प्रयोग पर आक्षेप करते हुए निम्न पंक्तियों उद्धृत की गई हैं—

“स्थितिल मधु-पवन, गिन-गिन मधु-कण
हर सिंगार झरते हैं झर-झर ।”

कहा गया है कि ‘हर सिंगार’ का फूल बहुत ही शान्ति एवं निःस्वनता के साथ झटता है, उसके लिए ‘झर-झर’ प्रयोग मिल्कुल अशुद्ध है। ‘हर-सिंगार’ का फूल अत्यन्त विराव विहीन दंग में झटता है, यह ठीक है, किन्तु वहाँ ‘झर-झर’ शब्द नाद-सान्ध्य के ध्वन्यर्थ नहीं प्रस्तुत किया गया है, बल्कि अधिक संगीत में शीघ्र ही गिर जाने के अर्थ में गिरने की त्वरा और अविलम्बता सूचित करने

के लिए 'झर-झर' शब्द का प्रयोग किया गया है, ध्वनि का अनुकरण करने के लिए नहीं। 'शिथिल मधु पवन' शब्द स्वयं इसका प्रमाण है। इसी प्रकार श्री 'बच्चन' के 'निशा-निमन्त्रण' के गीतों को लेकर भी वैसी ही विद्रूप-व्यंग्य-भरी कट्टकियों कही गयी हैं, जैसी श्री कृष्णानन्द जी गुप्त ने प्रसाद के दो ऐतिहासिक नाटकों के लिए साद्यन्त प्रयुक्त की हैं। दोष दिखाने के लिए और व्यंग्य करने के लिए तो किसी भी कविता पर अपने दिल का बुखार उतारा जा सकता है। जहाँ 'गौरैया' पक्षी के नाम लेने, उषा के हँसने, पहली किरण आदि से गुरेज है, वहाँ और अधिक कहा ही क्या जाय ? निम्न पंक्तियों की सुन्दरता और उस पर किये गये व्यंग्य दोनों की तुलना कीजिए—

हाथ बढ़ा सूरज किरणों के,
पोंछ रहा आँसू सुमनों के;
अग्ने गीले पंख सुखाते,
तरु पर बैठ कपोत-कपोती।

('निशा-निमन्त्रण')

—“कितनी ऊँची कल्पना है। सूरज की किरणें हैं वही उसके हाथ हैं, जिनसे वह फूलों के आँसू पोंछ रहा है !” (आधुनिक कविता की भाषा पृ० १४) आलोचक के लिए सम्भवतः यह आश्चर्य की बात हो कि महाकवि कालिदास के 'मेघदूत' में भी इस प्रिय कल्पना को स्थान मिला है—

‘प्रालेयाश्रुं कमलवदनात् सोऽपि हतुं नलिन्या.’।

छायावादी कवियों की दृष्टि जीवन-जगत् के प्रति मनोरमता की दृष्टि रही है। वह जीवन के बाह्य पक्ष के प्रति कम उसके आन्तरिक पक्ष की ओर अधिक उन्मुख रहा है। इसी आन्तरिकता के प्रति अधिक आकर्षण के कारण उसे 'पलायनवादी काव्य' भी कहा गया है। छायावादी कवि जीवन-जगत् की बाह्य रूप-रेखा को महत्त्व न देकर उसके भीतरी मम को प्राधान्य देता है। इस मर्म का उद्घाटन बहुत कुछ उसकी निजी दृष्टि पर निर्भर होता है। इसी निजी दृष्टिकोण के कारण उसने प्रकृति के भी उन्हीं रूपों को ग्रहण किया है जो उसकी अनुभूति-विशेष को सिहलाते या प्रेरणा देते हैं। इससे छायावादी काव्य के भीतर प्रकृति के ऐसे रूप तो कम ही आते हैं जो अब तक के काव्य में न आये हों या जन-साधारण की दृष्टि-परिधि के बहुत बाहर हों, किन्तु, उन रूपों की व्याख्या एवं निष्कर्ष अवश्य मार्मिक, असाधारण एवं अपने ढंग के अनोखे हैं। भारतीय साहित्य में सन्ध्या दुःख, अवसान या विषाद की सूचक नहीं मानी जाती थी, किन्तु छायावादी कवियों ने पाश्चात्य प्रयोगों के मेल में

उसे उसी रूप में देखा और उसे दुःख या अवमान के प्रतीक के रूप में स्वीकार किया। उषा उद्ग्रास और आरम्भ की प्रतीक मानी गई। यही नहीं, 'पन्त' जैसे सुकुमार कवियों ने भाषा की 'लिंग'-परिपाटी को भी अपनी रचि की खराद पर चढ़ाया। उन्होंने 'प्रात' 'प्रभात' 'विहान' 'वात' आदि शब्दों को प्रचलित परंपरा के विरुद्ध 'स्त्री लिंग' में ही प्रयुक्त किया। प्रकृति की मानव-सापेक्षता के कारण जहाँ अन्य मधुर-कोमल भाव अधिक ऊँच न आ सकें होंगे तो 'ओ सागर-संगम अरुण नील' ('प्रसाद'-'लहर') एवं 'नोका-विहार' ('पन्त'-गुजन) जैसी कविताओं की भाँति उस पर दार्शनिकता का ही एक झीना आवरण झिल मिलाता मिलेगा। छायावादी कवियों ने दुर्गम घाटियों, सघन-गुजन कान्तारों एवं सुदूर पर्वत शिखरों के असामान्य सौन्दर्य का दर्शन तो नहीं कराया, क्योंकि अपनी अन्तरानुभूतियों से उन्हें अधिक अवकाश कहाँ था; पर सामान्यतः प्रातः प्रकृति के उपकरणों को ऐस सुस्थान पर बथावसर चुन दिया है कि उनमें एक अदृष्टपूर्व सौन्दर्य एवं मौलिक दृष्टि के दर्शन होते चलते हैं। सध्या, उषा, दिवस, रात, किरण, ज्योत्स्ना, अघकार, मेघ, नम, सागर, सरोवर, बिजली, ओस, दूर्वा, अरुण, चन्द्र, पवन आदि सुपरिचित उपकरणों के प्रयोग-उपयोग से ही उन्होंने अनुपम सौन्दर्य की सृष्टि की है। सारी प्रकृति मानव भाव-रस से ओत-प्रोत है।

छायावादी कवियों ने प्रकृति के उपकरणों का सचेतनवत् वर्णन किया है, उसमें मानव-य भाव व्यापारों का आरोपण किया है। यह मानवीकरण की वृत्ति इतनी प्रधान हो उठी है कि एक बार छायावादी कविता के आरम्भिक आलोचकों को ही यह भ्रम हो उठा कि वास्तव में प्रकृति के उपकरणों में अलग-अलग स्वतंत्र आत्माओं का दर्शन ही 'छायावाद' और समस्त प्रकृति में एक ही विराट् आत्मा या परमात्मा की अनुभूति 'रहस्यवाद' है ! इस मानवीकरण या प्रकृति-उपकरणों की सचेतना का वर्णन ही छायावादी दर्शन बन गया ('दर्शन' को 'फिलॉसफी' का प्रतिशब्द मानकर उसे मात्र बुद्धि-क्रिया स्वीकार करने का भ्रम तो प्रायः हुआ ही है।) कहीं-कहीं तात्कालिक भेदान्तिक निष्कर्ष के फलस्वरूप या 'अर्थवाद' के रूप में किसी प्राकृतिक घटना व्यापार से भले ही कोई परिणाम निकाला गया हो, पर सामान्यता के रूप में प्रकृति के भीतर मानव जी-नी आत्म-चेतना की अनुभूति-जैसी कोई भी बात नहीं। काव्य-कला की उम्र में कहा गयी उक्तियों का बात और है और एट एवं अनिवार्य आस्था के रूप में किसी सिद्धान्त को लेकर चलना और बात है। पैसे तो अद्वैतवादी दर्शन के अनुसार सभी कुछ ब्रह्मण्य है और अरुण ही

रूप, पर सामान्य व्यवहार और काव्य-मनोमुद्रा में वास्तविक अनुभूति का प्रश्न इतना सहज नहीं। महाकवि 'पन्त' की प्रारम्भिक जिज्ञासा प्रधान प्रकृतिकविता में कुछ अशों में यह बात लागू हो सकती है, जहाँ उन्होंने अल्मोडे की प्रकृति की गोद में 'मौ' कहते हुए अपनी बाल सुलभ जिज्ञासाओं का मनोरम प्रसार किया है। किन्तु यह परंपरा भी आगे नहीं चल सकी और 'पल्लव' तक आकर लगभग समाप्त हो गयी। कवि के भावों से रंजित प्रकृति का सचेतन एवं सवेदनशील दिखाई पड़ने वाला रूप ही काव्य के लिए प्रभावशाली होता है। औरों के लिए प्रकृति भले ही मौन और जड़ रहे, पर कवि तो प्रकृति के भीतर अपने हृदय के प्रश्नों का समाधान पा ही लेते हैं। प्रकृति की यह सचेतनता, सजीवता आदि कविता से ही सिद्ध है। छायावादी कविता में तो प्रकृत मानव-प्राणों के भाव-रस से भीग उठी है फिर भी इस काव्य में प्रकृति-प्रयोग के विभिन्न रूपों का भी यत्किंचित दर्शन हो ही जाता है। छायावादी काव्य में आई हुई प्रकृति को साधारणतः (१) वर्ण्य (२) अवर्ण्य (३) रहस्यात्मक (४) विचारात्मक एवं (५) प्रतीकवत्-कोटियों में विभाजित कर सकते हैं।

प्रकृति का 'वर्ण्य'-रूप में वर्णन—आधुनिक युग में प्रकृति 'वर्ण्य'-रूप में पूर्व कालों की अपेक्षा अधिक प्रयुक्त हुई है। प० श्राधर पाठक, हरिऔध एवं आचार्य 'शुक्ल' जी ने इस प्रवृत्ति को प्रारम्भ कर इसे काफी सफल बनाया। स्वर्गीय पाठक जी की दृष्टि प्रकृति के सुन्दर-कमनीय पक्ष एवं 'शुक्ल' जी उसके सामान्य पक्ष पर अधिक रमी है। 'प्रसाद' जी ने प्रकृति को मानवीय वीथिका में ही अधिकांशतः देखा है।

उन्होंने मात्र प्रकृति सौन्दर्य के लिए प्रकृति को बहुत कम देखा है। उनके काव्य में आई प्रकृति उनकी सवेदनशीलता से अनुरंजित है। वास्तव में प्रकृति में चाहे भावात्मक सचेतनता हो अथवा न हो, किन्तु उनसे सचेतन मानव को भावात्मक प्रेरणा एवं अनुभूत्यात्मक उन्मेष अवश्य प्राप्त होता है। मानव-भावों से प्रकृति भले ही प्रभावित हो, किन्तु एक कवि-कलाकार प्रकृति पर मार्मिकता के साथ जब सुन्दर भावों का प्रक्षेपण करता है, तो वह श्रोता-पाठकों पर अवश्य वैसा ही प्रभाव डालता है और वे उस समय यह भूल जाते हैं कि प्रकृति स्वयं जड़ अथवा भाव-शून्य है और भावों का यह समस्त आरोप कवि-कल्पना-पसृत है। वह तो उसी अनुभूति में डूबने लगता है। स्वयं कवि एवं कलाकार भी प्राकृतिक घटना-व्यापारों एवं दृश्यों से प्रभावित होता है। इसीलिए कवि प्राकृतिक दृश्यों में सौन्दर्य का अनुभव करता है, उनके सम्पर्क में सुख शीतलता का अनुभव करता है और उन सबको वह प्रकृति का ही प्रसाद मानता है,

मात्र अपनी ही चेतना की एकांगी प्रतिक्रिया नहीं। इसीसे जहाँ वह जीवन की मानव-सम्बन्धी घटनाओं को अपने काव्य का 'वर्ण्य' विषय बनाता है, वहाँ वह प्रकृति के विभिन्न उपकरणों को भी स्वतंत्र-रूप से कविता का आधार बनाता एवं उसके प्रभाव का पाठकों में सप्रेषण कर उम दृश्य-घटना का चेतन मनुष्य को चैतन्य-सत्ता से रागात्मक सम्बन्ध स्थापित कर देता है। जहाँ प्रकृति का कोई दृश्य स्वयं स्वतंत्र-रूप से कविता का विषय होता है, वहाँ प्रकृति का वह वर्णन 'वर्ण्य' रूप में माना जाता है। इसी को अन्य आलोचकों ने 'प्रस्तुत'-रूप में वर्णन की अभिधा भी प्रदान की है। ऐसे वर्णनों को भी दो उप-विभागों में बाँटा जा सकता है—(अ) आलम्बन-रूप में (ब) उद्घोषन-रूप में।

(अ) आलम्बन-रूप में प्रकृति-वर्णन—वर्ण्य रूप में किया गया प्रकृति-वर्णन भी दो प्रकार का होता है। जब प्रकृति का वर्णन स्वयं अपना लक्ष्य होता है; उसके वर्णन, उसके सौन्दर्य-भाव-प्रभाव की सृष्टि के अतिरिक्त कवि का कोई दूसरा प्रच्छन्न लक्ष्य नहीं होता, तब प्रकृति का वह वर्णन 'आलम्बन' रूप में माना जायगा। ऐसे स्थल पर प्रकृति प्रकृति-इतर किसी मानव के भाव को और चट-कीला एवं तीव्रतर बनाने के लिए नहीं आती। ऐसे वर्णनों में प्रकृति ही कवि का साधन और साध्य दोनों होती है और प्रकृति का वह वर्णित भाव-प्रभाव ही पाठकों एवं श्रोताओं की चेतना को उद्बिक्त करता है। यह आवलम्बन-रूप वर्णन भी कहीं (१) यथातथ रूप में आता है, तो कहीं (२) मानवीकृत रूप में कहीं (३) द्रष्टा-भाव-रजित और कहीं (४) आभूषित-रूप में। 'आलम्बन'-रूप में किये गये प्रकृति के 'यथातथ'-वर्णन में प्रकृति का अपना निजी रूप प्रस्तुत किया जाता है। साधारणतः वह जिस रूप में दिखलाई पड़ती है, वही रूप बिना मानवीय भाव-व्यापारों के आरोप एवं आभूषण-परिसाधन के अंकित कर दिया जाता है। प्रकृति वर्णन का यह वही रूप है जो 'शुक्ल' जी को बहुत प्रिय था और जिसके समर्थन में ही अंगरेजी की आलोचना ने मानव भाव-व्यापारों से आरोपित प्रकृति-वर्णन को 'प्राकृतिक संवेदना का ऐकाभास' या 'तर्काभास' (Pathetic Fallacy) कहा है। प्रकृति का यह वर्णन 'शुक्ल' जी के 'बुद्धचरित' एवं 'हृदय का मधुर भार' नामक स्फुट रचनाओं में सुन्दरतम रूप में प्राप्त होता है। 'प्रसाद' जी ने निम्नस्थ पक्तियों में प्रकृति के प्रभाव को स्वीकार किया है, उसने उन्होंने मानव को प्रभावित करने की चेतनशक्ति मानी है—

“देखते ही रूप मन प्रसुदित हुआ।

प्राण भी आमोद से प्रसुदित हुआ ॥

रस हुआ रसना में उसको बोलकर ।
स्पर्श करता सुख हृदय को खोलकर ॥”

यह मनुष्य की ही कमी है कि वह प्रकृति के आनन्द को नहीं ग्रहण कर पाता—

“नील नभ में शोभित विस्तार ।
प्रकृति है सुन्दर परम उदार ॥
नर हृदय परिमित, पूरित स्वार्थ ।
बात जँचती कुल नहीं यथार्थ ॥”

‘कामायनी’ में भी कहीं-कहीं ऐसे यथातथ वर्णन अत्यन्त सुन्दर उतरे हैं—

“स्वर्ण शालियों की कलमें थीं
दूर दूर तक फैल रहीं ।
(शरद इन्दिरा के मन्दिर की
मानों कोई गैल रही) ॥”

(‘कामायनी’—‘कर्म-सर्ग’)

‘कामायनी’ का ‘चिन्ता’—सर्ग में आया प्रलय का वर्णन भी इस कोटि का अच्छा उदाहरण हो सकता है । ‘द्विवेदी युग’ की प्रकृति मानव-विरहित प्रकृति थी । उसे वे मानव अस्तित्व का जीता-जागता अंग न बना पाये । उनकी हृति-वृत्तात्मकता एवं तटस्थता में भी या तो अलंकारों का नीरस भार प्रधान हो उठा है अथवा उसमें सरस मार्मिकता की हानि हुई है । छायावादी कवियों की राग-रंजित दृष्टि जिस ओर ही गई है, उसने वहाँ ही रमणीयता मार्मिकता एवं आत्मीयता की खोज की । ‘छायावाद’ के प्रारम्भ कर्त्ता श्री ‘प्रसाद’ जी की आरम्भिक कृतियों में ही प्रकृति के प्रति स्निग्ध-दृष्टि के दर्शन होने लगते हैं । स० १९१३ में प्रकाशित ‘इन्दु’ नामक पत्रिका के ‘कला’ ४, ‘खण्ड १, किरण १ में ही निकली ‘प्रसाद’ जी की ‘भरत’ शीर्षक कविता में यह स्निग्ध दृष्टि दर्शनीय है—

“हिमगिरि का उत्तुंग शृंग है सामने,
खड़ा बताता है भारत के गर्व को
पड़ती इस पर जब माला रवि-रश्मि की
मणिमय हो जाता है नवल प्रभात में

×

×

×

सांसारिक सब ताप नहीं इस भूमि में
सूर्य ताप भी सदा सुखद होता यहाँ

हिमसर भी हैं खिले, विमल अंरविन्द है
कहीं नहीं है शोच, फहाँ संकोच है
चन्द्रप्रभा मे भी गलकर वनते नहीं
चन्द्रकान्त से—ये हिम खंड मनोज्ञ हैं ।”

यद्यपि इसमें बीच-बीच में ‘चन्द्रकान्त-से’ आदि प्रयोगों में कहीं-कहीं आलंकारिक रूप भी आ गया है, पर इसमें अधिकांशतः हिमालय का शुभ शुभ्र रूप खिलाया गया है । ‘प्रसाद’ जी ने प्रकृति के शान्ति-शायिनी-रूप को भी परखा है । कभी-कभी तो कवि समस्त सृष्टि-कोलाहल से ऊब कर प्रकृति की प्रशस्त गोद में ही चिर शान्ति और अमर-जागरण की आशा करता दिखलाई पड़ता है ! प्रकृति-सम्बन्धी ये रमणीय उज्ज्वल पंक्तियों भी अन्यथा-रजित दृष्टियों द्वारा ‘पलायन-वाद’ का उदाहरण बन गईं, इससे बढ़कर हिन्दी का और दूसरा दुर्भाग्य क्या हो सकता है ! इन पक्तियों में अन्तरात्मा से स्पन्दित प्रकृति के व्यापक-विराट् सुख शान्ताकार रूप की कितनी सुन्दर शौकी निम्नस्थ पंक्तियों में उपस्थित की गई है—

“जिस गम्भीर मधुर छाया में—

विश्व चित्रपट चल माया में—

विभुता विभु-सी पड़े दिखाई

दुख-सुख वाली सत्य घनी रे !

श्रम-विश्राम क्षितिज-वेला से—

जहाँ सृजन करते मेला से,

अमर जागरण, उपा-नयन से—

बिखराती हो ज्योति घनी रे । [‘लहर’]

मालूम पड़ता है, कवि ने प्रकृति की शान्तिमयी आत्मा का समालिखन कर लिया है । ‘प्रसाद’ के ‘यथातथ’ वर्णन भी एक आन्तरिक, वैभवशालिनी मादकता-भरी भीनी कत्तूरिका से महमहाते प्रतीत होते हैं । ‘कामावनी’ में मनु के आश्रम की चोंदनी ‘प्रसाद’ की कल्याण-किरणों की ही हलकों, प्रसन्न झिलमिली से कितनी शुभ्रानन्दमयी हो उठी है—

“धवल मनोहर चन्द्र बिम्ब से

अद्वित पुंजर स्वच्छ निशीथ ।

जिसमें शीतल पवन गा रहा

पुलकित हो पावन चट्नीथ ।”

नीचे की दो पंक्तियों में यद्यपि प्रकृति के मानवीकृत रूप की भी छाया है, किन्तु ऊपर की पंक्तियों प्रकृति के यथातथ-रूप का सुन्दर उदाहरण हैं। 'कामायनी' के 'दर्शन'-सर्ग में हिमालय की प्रकृति का वर्णन भी दर्शनीय है—

“हँसता ऊपर का विश्व मधुर,
हलके प्रकाश से पूरित उर

X

X

X

निचले स्तर पर छाया दुरन्त
आती चुपके, जाती तुरन्त ।
सरिता का वह एकान्त कूल,
था पवन हिडोले रहा झूल ।
धीरे-धीरे लहरों का दल,
तट से टकरा होता ओझल;
छम-छम का होता शब्द विरल
थर थर कँप रहती दीप्ति तरल ।”

‘युगान्त’ में ‘पन्त’ जी की निम्नस्थ पंक्तियों भी सादी एवं सहज हैं, जिनमें रेखा-चित्र की विरल किन्तु साम्प्रदायिक रेखाओं की भाँति कुछ चुने-गिने पदार्थ ही पूरे वातावरण की सृष्टि कर देते हैं—

“बाँसों का झुरमुट
संध्या का झुटपुट
हैं चहक रहीं चिड़ियाँ
टी-बी-टी-टुट-टुट् ।”

छायावादी काव्य में प्रकृति के ‘मानवीकृत’ रूप का बाहुल्य है। छायावादी कवियों ने प्रकृति को अपने से भिन्न मानकर तटस्थ दृष्टि से बहुत कम देखने का प्रयत्न किया है। छायावादी कवि जीवनोद्दिष्ट एवं आत्म-सजग है, अतएव जीवन के उद्रेक एवं आत्म-सजगता के इस प्रवाह में वह समस्त दृश्य-ससार को समेट चला है। प्रकृति को अपने से भिन्न, अलग खड़ी मानकर उसमें अपने को डुबाने की अपेक्षा उसने अपने ही चेतना-प्रवाह में उसे भी मिला लिया। ‘द्विवेदी’-युगीन कवियों का प्रस्थान-विन्दु ‘बाह्य उपाधियों’ अथवा बाह्य सृष्टि रही है, किन्तु छायावादी कवियों का प्रस्थान विन्दु उनकी अन्तःचेतना है। ‘द्विवेदी’-युगीन कवि बाह्य प्रकृति से अन्तःप्रकृति की ओर चले हैं, जब कि छायावादी कवि अन्तःप्रकृति से बाह्य प्रकृति की ओर गये हैं। यही कारण है कि उन्होंने प्रकृति को भी मानवीय भाव-व्यापारों से संयुक्त किया है। इस

कोटि के वर्णन में प्रकृति मानव की भौति व्यवहार करती हुई दिखलाई पड़ती है। वह हँसती-रोती, खेलती-कूदती एवं राग-विराग की प्रवृत्तियों से स्वयं संचालित होती रहती है। सामान्य दृष्टि से प्रकृति को हम जड़ समझते हैं और उसकी चेतना से हम अनभिज्ञ रहते हैं। इसी से जन-माधारण अपने नैतिक-दैनन्दिन जीवन में उसके भीतर अपने समान हृदय नहीं देख पाता; किन्तु जब ये ही प्रकृति के उपकरण मानव मानवी-रूप में हमारी ही भौति विविध व्यापारों से सक्रिय एवं अनेकानेक मधुर-कटु भावों से प्रतिकृत अकृत किये जाते हैं, तब उनके प्रति हमारी सहानुभूति एवं संसुकता बढ़ जाती है और उस समय हम यह भूल जाते हैं कि प्रकृति ऐसा नहीं कर सकती, यह तो केवल कवि-कल्पना का खेल है। हम उसी प्रकार प्रकृति के उन भाव-व्यापारों में रस लेने लगते हैं, जैसे मानवीय भाव-व्यापारों में। छायावादी कवियों के सौन्दर्य-रस-सिक्त प्रकृति-विधान ने जहाँ एक ओर उनके भावों को एक नवीन दिशा प्रदान की, वहाँ उनकी काव्य-बला को भी एक विशिष्ट भंगिमा से भास्वर कर दिया। प्रकृति के जड़-प्रसार में चेतना की ज्योति जगमगा उठी; प्रकृति और मानव एक अभिनव रागात्मक सम्बन्ध में आवद्ध हो उठे। श्री 'प्रसाद' जी की पहले की लिखी कविताओं के संग्रह में 'मानवीकरण'-प्रवृत्ति परस्फुट रूप से प्रकट होती है। वैसे यह प्रवृत्ति तो उनकी एकदम आरम्भ की ब्रजभाषा में लिखी गई 'कानन-कुसुम' की कविताओं में भी यत्र-तत्र देखी जा सकती है, पर 'शरना' में यह रूप स्पष्ट एवं मार्जित होकर सामने आया है। 'पावस-प्रभात' कविता का अन्तिम अंश इसका उदाहरण है—

“रजनी के रंजक उपकरण बिखर गये,
घूँघट खोल उपा ने झाँका और फिर—
अरुण अपांगों से देखा, कुल हँस पड़ी,
लगी टहलने प्राची-प्रांगण में तभी।”

('शरना'-पृष्ठ ११)

‘उपा’ एक रूपवती नागी के रूप में उपस्थित हुई है। उसके अपाग, अरुण पड़े गये हैं और वह हँसने के बाद टहलती हुई दिखलाई गई है। इसी प्रकार ‘शरना’, पञ्चम सर्करण के पृष्ठ १४ पर ‘किरण’ शीर्षक कविता में किरण को एक मानवी के रूप में सर्वोद्धत कर प्रगट पूछे गये हैं—

“किरण तुम क्यों बिखरी हो आज,
रँगी हो तुम किसके अनुराग,

स्वर्ण-सरसिज-किंजल्क समान
 उड़ाती हो परमाणु पराग”

‘लहर’ के एक गीत की पंक्तियाँ भी इसी कोटि में आती हैं—

“ले चल मुझे भुलावा देकर मेरे नाविक धीरे-धीरे ।

जिस निर्जन में सागर-लहरी

अम्बर के कानों में गहरी

निश्चल प्रेम-कथा कहती हो

तज कोलाहल की अवनी रे ।”

‘प्रसाद’ ने ‘आँसू’ में प्रकृति के विषम एवं मानव-विरोधी रूपों को भी सामने उपस्थित किया है—

“अवकाश असीम सुखों से

आकाश-तरंग बनाता !

हँसता-सा छायापथ में

नक्षत्र-समाज दिखाता ॥

नीचे विपुला धरणी है

दुख भार वहन-सी करती ।

अपने खारे आँसू से

करुणा-सागर को भरती ॥

‘कामायनी’ में भी प्रकृति का ‘मानवीकरण’ बड़े सुन्दर रूप में उपस्थित हुआ है—

“अंचल लटकाती निशीथिनी

अपना ज्योत्स्नाशाली ।

जिसकी छाया में सुख पाये

सृष्टि वेदना वाली ॥

उच्च शैल शृंगों पर हँसती

प्रकृति चंचला-वाला ।

घबल हँसी बिखराती अपनी

फैला मधुर उजाला ॥”

(‘कर्म’-सर्ग)

×

×

×

“सृष्टि हँसने लगी आँखों में खिला अनुराग ।

राग-रंजित चन्द्रिका थी, उड़ा सुसन-पराग ॥”

(‘वासना’-सर्ग)

‘प्रसाद’ जी की १९०९ की ‘इन्दु’ की पहली संख्या में उनका ‘प्रकृति’ शीर्षक लेख ही प्रकाशित हुआ था। ‘काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध’ नामक पुस्तक के पृष्ठ ३९ पर ‘रहस्यवाद’ शीर्षक लेख में, ‘प्रसाद’ जी ने छायावादी काव्य में आयी प्रकृति पर चेतनारोप की इस प्रवृत्ति की निम्न शब्दों में व्याख्या की है :—

“साहित्य में विश्व-सुन्दरी प्रकृति में चेतना का आरोप संस्कृत वाङ्मय में प्रचुरता से उपलब्ध होता है। यह प्रकृति अथवा शक्ति का रहस्यवाद ‘सौन्दर्य-लहरी’ के ‘शरीरं त्वं शम्भो—’ का अनुकरण मात्र है। वर्तमान हिन्दी में इस अद्वैत रहस्यवाद की सौन्दर्यमयी व्यंजना होने लगी है, वह साहित्य में रहस्यवाद का विकास है। इसमें अपरोक्ष अनुभूति समासता तथा प्राकृतिक सौन्दर्य के द्वारा अहं का इदम् से समन्वय करने का सुन्दर प्रयत्न है।” यद्यपि इस दार्शनिक अर्थ में प्रकृति का उपयोग ‘प्रसाद’ की रहस्यवादी उक्तियों में ही अधिक हुआ है, पर यह उक्ति प्रकृति पर किये गये सचेतनता के आरोप के प्रति, ‘प्रसाद’ की अपने दृष्टिकोण से की गई व्याख्या भी मानी जायगी। छायावादी काव्य में प्रकृति का यह चेतनारोपित या मानवीकृत रूप, कभी-कभी जीवन-जगत् के सूक्ष्म तत्त्वों की एक विराट् पृष्ठभूमि में, बड़ी ही सुन्दर शौकी उपस्थित करता दिखा-लायी पड़ता है :—

“युगों की चट्टानों पर सृष्टि
डाल पद-चिन्ह चलो गम्भीर।
देव, गंधर्व, असुर की पंक्ति
अनुसरण करती उसे अधीर ॥”

[‘भद्रा’-सर्ग]

‘विभव-मतवाली’ प्रकृति का रूप देखिये—

“विभव-मतवाली प्रकृति का आवरण वह नील-
शिथिल है जिस पर बिखरता प्रचुर मंगलशील।
राशि-राशि नखत कुसुम की अर्चना अध्रान्त-
बिखरती है, तामरस सुन्दर चरण के प्रान्त”

(‘वासना’-सर्ग)

प्रकृति या प्रलय-निद्रा के पश्चात् प्रबुद्ध-रूप भी मानवीकरण का सुन्दर उदाहरण है :—

“सिंधु सेज पर धरा बधू अब
तनिक सकुचित बैठी-सी,
प्रलय-निशा की हलचल स्मृति में
मान किये-सी ऐंठी सी ।”

(‘आशा’ सर्ग)

महाप्राण ‘निराला’ ने ‘सन्ध्या-सुन्दरी’, ‘शेफालिका’, ‘यमुना के प्रति’ एवं ‘जुही की कली’ शीर्षक कविताओं में इसका अच्छा उपयोग किया है । ‘जागो फिर एक बार’ शीर्षक कविता में निशागम के वर्णन में आयी ‘चित्रित हुई है देख यामिनीगंधा जगी’ जैसी पंक्तियाँ भी इसी कोटि की हैं ।

‘विजन वन बहरी पर
सोती थी सुहाग-भरी स्नेह-स्वप्न-मग्न
अमल-कोमल तनु तरुणी-जुही की कली,
दृग बन्द किये शिथिल पत्रांक में ।”

×

×

×

“इस पर भी जागी नहीं,
चूक क्षमा माँगी नहीं,
निद्रालस बंकिम विशाल नेत्र मूँदे रही—
किन्वा मतवाली थी यौवन की मदिरा पिये

कौन कहे ?”

(‘परिमल’)

अपनी ‘ज्येष्ठ’ कविता में कवि ने ज्येष्ठ को व्यक्ति-रूप प्रदान किया है :—

“चराचर के हे निर्दय मास
सृष्टि भर के व्याकुल आह्वान ।

—अचल विश्वास ।

सृष्टि भर के शंकित अवसान ।

दीर्घ निश्वास

देते हैं हम तुम्हें प्रेम-आमन्त्रण

आवो जीवन-शमन बन्धु जीवनधन ।”

प्रकृति में अप्सरा एव परियों की सत्ता का वर्णन करनेवाले महाकवि ‘पन्त’ को तो प्रकृति में दर्शन तथा चेतना की अनुभूति हुई है । वे प्रश्न करते हैं, “मैं वहाँ दूर हरियाली में कौन खेल रही है ?” कभी ‘मधुकरी से अनुनय करते हैं और कभी नम भी मुस्काता दृष्टिगत होता है ।

‘पन्त’ जी कभी ‘छाया’ से कहते हैं—

“हे सखि ! इस पावन अंचल में
मुझको भी निज सुख ढँक कर
अपनी विस्मृत सखि गोंद में
सोने दो सुख से क्षणभर !”

× × ×
“हाँ सखि. आवो घाँह खोल हम
लगाकर गले जुड़ा लें प्राण ?
फिर तुम हम में, मैं प्रियतम में
हो जावें हुत अन्तर्धान !”

—(‘पल्लव’ से)

कवि प्रकृति के उपकरणों में व्यक्तित्व का आरोप कर उनके प्रति सख्यादि भावों की अनुभूति करता दिखाई पड़ता है । ‘बादल’ कविता में बादल स्वयं अपनी कहानी कहता है—

“धूस धुआँरे, काजर कारे,
हम ही विकरारे बादर ।
मदन राज के वीर बहादुर,
पावस के चड़ते फणिधर ॥”

—(‘पल्लव’ से, १९२२)

वे बालविहंगिनि से पृच्छते हैं कि तूने प्रथम रश्मि का आना कैसे पहचाना, वह स्वर्गिक गाना कहाँ पाया ?

प्रसाद जी के प्रकृति के मानवीकृत रूपों में एक तटस्थता होती है । कवि प्रकृति के उपकरणों पर व्यक्तित्व का आरोप कर उनके भाव-व्यापारों का इस प्रकार वर्णन करता है कि उसका निजी व्यक्तित्व उससे पृथक् रह जाता है और वह एक दर्शक की भाँति उसका कथन कर जाता है; पर ‘पन्त’ जी के इन वर्णनों में एक तादात्म्य की प्रतीति होती है, वे उसके साथ एकतान-से मान्दम पटने लगते हैं । ‘निगला’ में भी प्रकृति के साथ वह आनुभूतिक तल्लीनता नहीं दृष्टिगोचर होती, यद्यपि उनमें प्रसाद ने अधिक तल्लीनता है और प्रकृति के मानवीकृत रूपों से वे अपेक्षाकृत अधिक प्रभावित प्रतीतिधिन होते हैं । सुश्री महादेवी जी की प्रकृति तो सदैव सचेतन रूप में उपस्थित हुई है । उसका एक भावक्रियावन्द्ित रूप ही उनकी कृतियों में रुढ़ा प्रत्यक्ष हुआ है । वह हँसती है,

रूठती है, मिलनाभिमार करती तथा वियोगिनी की भोंति औसू भी बहाती है ।
उनके अनुसार “छायावाद ने मनुष्य के हृदय और प्रकृति के उस सम्बन्ध में
प्राण ढाल दिये, जो प्राचीन काल से विम्ब-प्रतिविम्ब-रूप में चला आ रहा था ।”
उनका एक चित्र देखिए—

“नव हृन्द-धनुष-सा चीर, महावर अंजन ले
अलि-गुंजित मीलित पंकज नूपुर-रुनझुन ले
फिर आथी मनाने साँझ मैं बेसुध मानो नहीं ।”

—[‘यामा’]

नभ भी मुस्काता दृष्टिगत होता है—

“मुस्काता संकेत-भरा नभ, अलि क्या प्रिय आने वाले हैं ?”

—(‘नीरजा’ से)

वे अपनी ‘मिलन-यामिनी’ को बुला रही हैं—

“आ मेरी चिर-मिलन यामिनी ।

तमसयि घिर आ धीरे-धीरे

आज न सज अलकों में हीरे

चौंका दे जग श्वाँस न सीरे

हौरे झरें शिथिल कबरी में

गूँथे हरशृंगार कामिनी !”

—(‘यामा’ से)

रश्मियों के घूँघट से सिहरती पृथ्वी का रूप भी दर्शनीय है—

“शृंगार कर ले री सज्जनि ।

नव-क्षीर-निधि की उर्मियों से रजत झीने मेघ सित,

मृदु फेन-मय मुक्तावली से तैरते तारक अमित,

सखि सिहर उठती रश्मियों का पहिन अवगुंठन अवनि !”

—(‘यामा’ से)

प्रकृति का विराट् सचेतन रूप निम्न पक्तियों में आलिखित है—

“रूपसि तेरा घन केश पाश

श्यामल-श्यामल कोमल कोमल

लहराता सुरभित केश-पाश !”

—(‘यामा’ से)

वसन्त-रजनी का अवतरण कितना सबीव है—

“धीरे-धीरे उतर क्षितिज से

आ वसन्त-रजनी !

तारक-मय नव वेणी-बंधन

शीशफूल कर शशि का नूतन

रश्मि-चलय सित घन अवगुंठन

मुक्ताहल अविराम बिछा दे चितवन से अपनी ।

पुलकती आ वसन्त रजनी !”

यही नहीं, महादेवी जी के काव्य में शेफाली सकुचती एवं सलज होती है, मौलश्री अलस है ! घन और कुछ नहीं, सिंधु का उद्वास एवं तड़िततम का व्याकुल मन है—

“सकुच सलज खिलती शेफाली,

अलस मौलश्री डाली-डाली;”

× × × —(‘नीहार’ से)

“सिंधु का उद्वास घन है,

तड़ित तम का विकल मन है ।”

—(‘दीपशिखा’ से)

डा० रामकुमार वर्मा जी ने भी रजनी-बाला से तारेवाले राजरों को कहीं ले जाने की बात पूछी है । ‘वचन’ जी ने कहा है—

“प्राण, रजनी भिंच गई नभ की भुजा मे

आज मेरा प्यार बारंवार लो तुम !”

—(‘मिलन यामिनी’ से)

अपनी ‘इसपार-उसपार’ कविता में भी उन्होंने प्रकृति के उपकरणों को सजीवता प्रदान की है—

“ऐसा भी पतझर आवेगा

जब कोयल कूक न पावेगी ।

बुलबुल न अँधेरे में गा-गा

जीवन की ज्योति जगावेगी ॥

जब निज प्रियतम का मुख रजनी

तम के चादर से ढक देगी,

जब फलि-दल पर अलि की अवली

गुंजन के हेतु न आवेगी ।”

×

×

×

×

‘उतरे इन आँखों के आगे जो हार चमेली ने पहने’

× × × ×

‘दो दिन में खीची जावेगी ऊषा की साड़ी सिन्दूरी’

× × × ×

‘सुन काल प्रबल का गुरु-गर्जन निर्झरणी भूलेगी नर्तन’

—‘मधुबाला’ से

अभी-अभी ‘धर्मयुग’ के अक्टूबर १९, १९५२ के ‘दीपावली-अंक’ में निकली इंगलैंड में लिखी गई उनकी कविता में भी प्रकृति के उपादानों का मानवी-कृत रूप दर्शनीय है—

“अंबर का संगीत किसी दिन

ओस-कणों ने दुहराया था,

ओस-कणों का राग किसी दिन

इन्द्रधनुष ने अपनाया था,

दोनों ने अलगाव किये अब

अंधड़ एक अधर में उठकर,

अनमिल तार सभी बाहर के, अन्दर के कुछ तार मिला लूँ।”

श्री ‘नवीन’ जी का भी निम्नस्थ चरण देखा जा सकता है, यद्यपि इसमें ‘आरोप’ प्रधान हो उठा है—

“सुनलो घन तर्जन करते हैं,

अम्बर से रस-कण झरते हैं,

साजन, आज अमृत के घन भी

हिय में स्मर-फुहियाँ भरते हैं।”

—(‘अपलक’ से पृ० १०५)

डा० रामकुमार जी वर्मा को किरणों में एक स्वप्न की रेखा दिखलाई पड़ती है—

“बादल है किस रमणी के सकुचित बाहु-बंधन में।

एक स्वप्न की रेखा है किरणों के नव जीवन में।”

—[‘चित्र-रेखा’ से]

श्री रायकृष्णदास जी ने भी ‘खुलाद्वार’ कविता में पवन को इसी रूप में देखा है। वह थपकी दे रहा है—

“नलिनी मधुर-गंध से भीना पवन तुम्हें थपकी देकर—

पैर बढ़ाने को उत्तजित बार-बार करता प्रियवर!

उधर पपीहा बोल-बोल कर तुमसे बरता है परिहास;
पहुँच द्वार तक, अब क्यों आगे किया न जाता पद-विन्यास ?”
इसी प्रकार इस धारा के सभी कवियों ने प्रकृति का मानवीकरण किया है—

“हँसकर प्रकाश की रेखा ने
वह तम में किया प्रवेश प्रिये !
तुम एक किरण बन दे जावो
नव आशा का संदेश प्रिये !”

(‘प्रेम-संगीत’ से—भगवती चरण वर्मा)

× × × ×

“पुलकित होता है नन्दन वन,
धिरक-धिरक उठते हैं उडुगण,
.....

.....

सुनकर नूपुर की झंकार
खुलते हैं रवि-शशि के द्वार”

—(‘विश्व-सुन्दरी’ कविता से—‘मिलिंद’)

× × × ×

“नीचे सिंधु भर रहा आहें, हँसते नखत गगन में;
सबसे दूर जल रहा दीपक तेरे भव्य भवन में ।”

—(‘अन्तर्जगत’ से—लक्ष्मीनारायण मिश्र)

‘भक्त’ जी जैसे कवियों के प्रबंधों में भी प्रकृति का यह रूप-प्रचुरता से प्राप्त है—

“घन पृथ्वी को छू-छू लेता, पर्वत से टकराता,
मोर नचाता, नदी बहाता, शोर मचाता आता ।’
कहता रहता, जले न कोई, सब हों शीतल छाती,
दामिनि मुझसे, लतिका तरु से रहे सदा लिपटाती ।”

(‘नूतनों’ से)

मेहर के रंगाल-प्रस्थान करने पूर्व, रात्रि के वर्गन में ललितकान्त—धिरक-धिरककर छुपुलें बजाती, फलियों पत्तों के घूंघट ने शोक-शोक मुन्नाती है ।

‘पद अंन’ कविता में भी शान्तिप्रिय द्विवेदी ने पद के अंक को संशोधन किया है—

“तुम पग-पग पर पड़े हुए हो मेरे प्रियके दूत समान,
दुर्दिन की घड़ियों में मुझको दोगे क्या आश्वासन-दान ?”

× × × ×

“कलिका के कपित सस्मित, सुरभित अधरों को
मन्द पवन पल्लव-शैया पर चूम रहा था ।
अरुण नयन थे अति प्राची के, तरुण भानु था;
करुण कान्तिहत, क्षीण प्रभा थी राकापति की ।”

—(‘कवि और छवि’—बालकृष्ण राव)

× × × ×

“निशि के अन्तल दान में पल रहे प्रान,
प्यासे नयन माँगते अश्रु-वरदान !
ओ प्यास की प्रीति ! भरदो सजल प्यार !”

—(‘ओसाधनातीत’—शीर्षक गीत से, महेन्द्र)

काशी के तरुण साहित्यकार एव नई पीढ़ी के लोकप्रिय गीतकार श्री
शम्भूनाथ सिंह ने भी ‘समय की शिला’ नामक कविता में जलधि के नेत्रों में
गगन का चित्र देखा है—

“जलधि ने गगन-चित्र खींचे नयन में,
उतरती हुई उर्वशी देख घन में ।”

[‘छायालोक’ से]

श्री विनयदेव नारायण साही की ‘प्रभात’ कविता में धरा अपने अरुण-अलसाये
नेत्रों को खोल रही है—

“धरा खोलती है मन्दिर-मौन पलकें, कहीं गा रहा दूर कोई प्रभाती !”

‘पथ-दीप’ के कवि श्री कृष्णराय ‘हृदयेश’ जी ने अपनी ‘द्वै नव वर्ष का
आह्वान’ शीर्षक कविता में पूनम और जलधि में मानववत् प्यार चित्रित
किया है—

“पूनम है उठेगा ज्वार, उमड़ेगा जलधि का प्यार
गाकर प्रणयगीत चकोर भूलेगा प्रणय-अंगार
उतरेगा धरापर गान, बनकर विश्व का आख्यान ।”

श्री रमानाथ अवस्थी के रात द्वारा लाये स्वप्नों को दिन बटोर ले जाता है—

‘रात आई स्वप्न लाई, दिन बटोर ले गया !’

प्रकृति के, ‘आलम्बन’—रूप वर्णन में ‘मानवीकृत’, ‘द्रष्टा-भाववर्जित’ एवं
‘आभूषित’-रूप उपरितः एक-से लगते हैं और कमी-कमी तो इनमें परस्पर

भेद करना भी कठिन हो जाता है । श्री लक्ष्मीनारायण मिश्र की 'अन्तर्गत' से ली गई निम्न पंक्तियों में तीनों ही प्रवृत्तियों की त्रिवेणी लहरा रही है—

“नीचे सिन्धु भर रहा आहें, हँसते नखत गगन में;

सबसे दूर जल रहा दीपक तेरे भव्य भवन में !”

आहें भरना व्यक्ति का काम है, अतः यहाँ सिन्धु का 'मानवीकरण' कहा जायगा । द्रष्टा अपने जीवन एवं अन्तर की विषम अनुभूतियों की छाया सिंधु और नखत पर भी देख रहा है, अन्यथा प्रकृति के इन व्यापारों की नियमित एवं यौत्रिक घटितियों पर वह दुःख-सुख का आरोप क्यों करे ? यह तो उसकी अपनी विवशता एवं अन्य की निष्ठुरता की विषम परिस्थिति का ही प्रतिबिम्ब है । अतः यह वर्णन 'द्रष्टा-भाव-रंजित' भी हुआ । 'दीपक' से 'चन्द्रमा' का संकेत है, अतः 'प्रस्तुत' के तिरोभाव एवं 'अप्रस्तुत' के कथन से यह 'रूप-कातिशयोक्ति' अलंकार की भूषा भी है । इसी प्रकार 'प्रसाद' जी की निम्नस्व-पंक्तियों में भी तीनों ही प्रवृत्तियों मिल जायगी—

“चौदनी के अंचल में

हरा-भरा पुलिन अलस नौद ले रहा

सृष्टि के रहस्य-सी परखने को मुझ को

तारिकाएं झँकती थीं ।”—('लहर' से-'प्रलय की छाया')

पर एज निश्चित सीमा एवं एक निश्चित मात्रा के आगे ये प्रवृत्तियाँ अलग भी की जा सकती हैं और यह लक्षित कराया जा सकता है कि कौन-सी प्रवृत्ति प्रधान और कवि का प्रकृत अवलम्ब है । अंग्रेजी में 'मानवीकरण' एक अलंकार है । अलंकार शैली के अन्तर्गत है । इससे अंग्रेजी की दृष्टि से तो यह आरोप ही टहरा । अपनी किसी बात या प्रभाव विशेष की सिद्धि के निमित्त, साधन के रूप में कवि प्रकृति के किसी उपादान-विशेष पर मानववत् भाव-व्यापार का आरोप करता है । इसका सम्बन्ध कवि की किसी सैद्धान्तिक दर्शन-भूमि या मान्यता से नहीं होता । पर अंग्रेजी साहित्य के दितने ही कवियों ने प्रकृति के उपादानों में दार्शनिक मान्यता के रूप में, आत्मा या चेतना की सत्ता स्वीकार की है । अंग्रेजी में 'वर्हन्वर्थ' एवं हिन्दी में श्री ५० तुमित्रा-नन्दन जी पन्त का नाम इस दिशा में विशेष उल्लेखनीय है । वहाँ वह वर्णन कवि की दृष्टि से शैली-गत नहीं, विषय-गत होता है । प्रकृति में चेतना का विषय-गत वर्णन प्रकृति की 'रहस्यात्मक' प्रवृत्ति के अन्तर्गत रखा जाता है । हिन्दी में 'पन्त' जी में भी प्रकृति के प्रति यह रहस्यात्मक दृष्टिकोण अथवा मान्यता आगे चलकर समाप्त हो गई । 'बीणा' में ही इसका प्राधान्य है । आगे

चलकर 'पन्त' जी में इसका विकास रुक-सा गया । वे प्रकृति से सौन्दर्य की ओर और विशेष कर मानव एवं उसके जीवन के सौन्दर्य की ओर आकृष्ट हुए । इसमें कोई सन्देह नहीं कि प्रकृति-सम्बन्धी उन प्रारम्भिक कविताओं में कवि की आनुभूतिक सत्यता है, किन्तु पाठक की दृष्टि से उसे भावातिरेक की सघनता के फलस्वरूप तात्कालिक उन्मेष भी कहा जा सकता है, अतएव आधुनिक काव्य के कितने ही आलोचकों एवं शोधकों ने उन्हें 'मानवीकरण' के भीतर ही रखा है । प्रकृति का 'द्रष्टा भाव-रजित' वर्णन उस स्थिति में अपने परिस्फुट-रूप में व्यक्त हो जाता है, जहाँ कवि या द्रष्टा स्वयं भुक्तभोगी के रूप में किसी भाव विशेष से आच्छन्न होता है और अपने ही भावों की छाया वह प्रकृति में भी देखने लगता है । वह प्रकृति से तटस्थ नहीं रहता, वरन् उसके मन में पहले से ही परिस्थिति-विशेष के कारण किसी भाव का पूर्व-ग्रह होता है । 'मानवीकरण' में प्रकृति के दृश्य या व्यापार-विशेष की अपनी स्वतंत्र सत्ता स्वीकृत होती है और मानव व्यापार क्षेत्र के सामान्य कोष से सामग्री लेकर उसे सजाते-चमकाते हैं । वहाँ अधिकांशतः क्रिया और सज्जा की प्रमुखता होती है, कवि उसका स्वतंत्र द्रष्टा-सा लक्षित होता है । 'द्रष्टा-भाव-रजित' वर्णन में द्रष्टा के अपने भीतर के भाव-विशेष की महत्ता स्वीकृत होती है और उसमें उसकी भुक्तभोगिता उभरी होती है । इस शैली के विभेद के लिए, वर्णन-विशेष के प्रति द्रष्टा की अनुभूति या भाव-विशेष की एक पूर्व-पीठिका आवश्यक होती है ।

'द्रष्टा-भाव रजित' वर्णन का एक सुन्दर उदाहरण 'प्रसाद' जी की 'कामायनी' की निम्नस्थ पंक्तियाँ हैं । मनु तप कर रहे हैं, किन्तु जीवन में चिन्ता के फल-स्वरूप एक शुष्क एवं विराग-पूर्ण छाया व्याप्त हो रही है । चारों ओर एक उदासी है । मनु की इस मनःस्थिति की छाया उनकी दृष्टि और दृष्ट पदार्थों पर किस प्रकार प्रति-बिम्बित होती है—

“प्रहर दिवस रजनी आती थी

चल जाती संदेश विहीन,

एक विराग-पूर्ण संसृति मे

ज्यों निष्फल आरम्भ नवीन ।” ['आशा'-सर्ग]

सारस्वत-नगर की उजाड़ दशा में पवन भी खिन्न और अवसन्न है—

“अभी घायलों की मिसकी मे

जाग रही थी मर्म-व्यथा,

पुर लक्ष्मी खग-रव के मिस कुल

कह उठती थी करुण कथा ।
कुल प्रकाश धूमिल-सा उसके
दीपों से था निकल रहा,
पवन चल रहा था रुक-रुक कर
खिन्न भरा अवसाद रहा ।

—('निवेद')

'कामायनी' में विविध सगों में वृत्ति-विशेष की उद्भूति के कारण उससे रंजित प्रवृत्ति के दृश्यों का अत्यन्त सुन्दर एवं पुष्कल वर्णन हुआ है । 'दर्शन' सर्ग में विश्वका चित्र कितना प्रकाश-मधुर है—

“हँसता ऊपर का विश्व मधुर,
हलके प्रकाश से पूरित उर;
बहती माया-सरिता ऊपर
उठती किरणों की लोल लहर;”

इसी प्रकार भद्रा को छोड़कर मनु के चले जाने पर विरहिणी कामायनी के विरह के विषण्ण रग से वह हिमालय प्रदेश रंजित हो उठा है—

“किन्तु न आया वह परदेशी युग छिप गया प्रनीक्षा मे,
रजनी की भीगी पलकों से तुहिन-विन्दु कण-कण वरस ।

× × ×

जले दीप नभ में, अभिलाषा शलभ उड़े, उस ओर चले,
भरा रह गया आखों में जल, बुझी न वह ज्वाला जलती ।

× × ×

अरुण जलज के शोण कोण थे नव तुपार के विन्दु भरे ।

वर्षा विरह कुह में जलते स्मृति के जुगुनू डरे-डरे !”

विरह-रंगी संध्या का कामायनी से कितना माम्य है—

“संध्या अरुण-जलज-केसर ले अवतक मन थी चहलाती;
मुरझा कर कव गिरा तामरस, उसको खोज कहाँ पाती ।
क्षितिज भाल का कुंदुम मिटता मलिन कालिमा के कर से,
कोकिल की काकली बृथा ही अब कलियों पर सँडराती !”

['स्वप्न सर्ग']

× × ×

“संध्या नील सरोरुह से जो श्याम पराग बिखरते थे,
 शैल-घाटियों के अञ्जल को वे धीरे से भरते थे ।
 तृण-गुल्मों से रोमांचित नग सुनते उस दुख की गाथा,
 ‘श्रद्धा’ की सूनी साँसों से मिलकर जो स्वर भरते थे ।”

[‘स्वप्न सर्ग’]

‘कामायनी’ के पूर्व भी प्रसाद जी के प्रकृति-वर्णनों में यह प्रवृत्ति स्पष्ट रूप से पायी जाती है । ‘लहर’ की ‘प्रलय की छाया’ कविता में गुजरात की रानी कमला अपने कैशोर के दिनों की स्मृति कर रही है । सारा प्राकृतिक वातावरण उसकी किशोरता के कुकुम से जगमगा रहा है । वर्तमान और अतीत दोनों के ही चित्र भाव-रंजित हैं—

वर्तमान—

‘थके हुए दिन के निराशा-भरे जीवन की
 संध्या है आज भी तो धूसर क्षितिज में’

अतीत—और उस दिन तो

‘निर्जन-जलधि बेला रागमयी संध्या से
 सीखती थी सौरभ से भरी रंगरलियाँ ।

×

×

×

मेरे उस यौवन के मालती-मुकुल में
 रश्मि खोजती थीं रजनी की नीली किरणें
 उसे ठकसाने को—हँसाने को ।’

इसी प्रकार ‘लहर’ के पृ० ३९-४० पर आने वाली ‘केवल स्थिति-मय चौदनी रात . . .’ आदि पंक्तियाँ भी द्रष्टा के भावावेश की मधुरिमा से आलोकित हैं । यह भावावेश-रंजित वर्णन कथा-काव्यों या प्रबन्ध-कविताओं में तो स्पष्ट है ही, छायावादी स्वानुभूति-निरूपक गीतों में भी परिलक्षित होता है, जहाँ कवि का निजी भाव प्रकृति पर छाया रहता है । ये भाव कभी-कभी इतने प्रधान हो जाते हैं कि प्रवृत्ति का निजी रूप छिप जाता है और कवि की तद्भाव-मुद्रा-जनित उद्भावनार्थ ही प्रधान हो उठती हैं । ऐसे स्थलों पर प्रस्तुत से ‘अप्रस्तुतों’ का मेल न बैठने के कारण ही आलोचकों ने कटु आलोचनाएँ की हैं । ‘प्रसाद’ जी के ‘शरना’ काव्य की ‘किरण’ नामक कविता में ये उद्भावनार्थ इतनी प्रधान हो उठी हैं कि दार्शनिक वातावरण उभर आता है और किरण का सहज रूप-सौन्दर्य एवं तज्जनित प्रभाव तिरोहित हो जाता है—‘किसी अज्ञात विश्व की

विकल वेदना-दूती-सी तुम कौन ?'

‘निराला’ के आन्तर उन्मेष ने निशागम को किस प्रकार रंग दिया है—

‘एक टक चकोर कोर दर्शन प्रिय
आशाओं भरी मौन भाषा बहु भावमयी
अस्ताचल ढले रवि,
शशि-छवि विभावरी में
चित्रित हुई है देख यामिनी गंधाजगी;
घेर रही चन्द्र को चख से
शिशिर-भार व्याकुल कुल
खुले फूल झुके हुए
आया कलियों में मधुर
मधु-रर यौवन—उभार ।”

श्री ‘वचन’ की ‘मिलन-यामिनी’ में आयी ये पंक्तियाँ कवि की भावना से रंगे प्रकृति के कैसे चित्र प्रस्तुत कर रही हैं—

अन्धर-अन्तर गल धरती का अञ्जल आज भिगोता,
प्यार पपीहे का पुलकित स्वर दिशि-दिशि मुखरित होता
और प्रकृति-पल्लव अवगुंठन फिर-फिर पवन उड़ाता,
यह मदमातों की रात नहीं सोने की !
सखि, यह रागों की रात नहीं सोने की !

—(‘मिलन-यामिनी’)

डा० रामकुमार जी वर्मा ने अपनी उमंग से ज्योत्स्ना को भी उल्लसित कर दिया है—

‘यह ज्योत्स्ना तो देखो नभ की
वरसी हुई उमंग,
आत्मा-सी बनकर छूती है
मेरे व्याकुल अंग ।’

—(‘चित्ररेखा’ आ० क० पृ० ३३)

श्री सुमित्रानन्दन जी पन्त ने अपनी ‘चौदनी’ शीर्षक पत्रिका में चौदनी को रंग अनुभव किया । लिखी हुई प्रसन्न चौदनी कवि की बगनावरणा की छाया से रंग हो उठी है—

‘जग के दुःख-दैन्य शयन पर
 यह रुग्ण जीवन - बाला
 रे कब से जाग रही, वह
 आँसू की नीरव माला ।
 पीली पड़, दुर्बल, कोमल,
 कृश देह-लता कुम्हलाई,
 बिवसना लाज में लिपटी,
 साँसों में शून्य समाई ।’

—(‘पल्लविनी’—पृ० १०१, फरवरी १९३२)

महादेवी वर्मा ने कब के अधखुले हगों पर विस्मृति का खुमार छाया
 देखा है—

‘अधखुले हगों के कज कोष पर छाया विस्मृति का खुमार ।’
 —(‘रश्मि’)

×

×

×

‘प्रिय सान्ध्य गगन मेरा जीवन !
 सार्धों का आज सुनहलापन
 धिरता विषाद का तिमिर सघन
 संध्या का नभ से मूक मिलन
 यह अश्रुमती हँसती चितवन ।’

—(‘यामा’)

संध्या की अश्रुमती चितवन कितनी सजल है । एकाध तारकोंवाली,
 झूबती किरणों की संध्या कवियित्री की निजी अश्रुमयी अनुभूतियों से आर्द्र है ।

श्री ५० बालकृष्ण शर्मा ‘नवीन’ ने ७ मई सन् १९३३ की लिखा गई
 ‘कुहू की बात’ कविता में आकाश की कालिमा उनकी निराशा से और काली
 हो उठी है—

“इस असीमाकाश में भी लहराता है तिमिर-सागर ।
 कौन कहता है गगन का वक्ष है अहर्निश उजागर ?
 ज्योति आती है क्षणिक उद्दीप्त करने तिमिर का घर,
 अन्यथा तो अन्धतम का ही यहाँ उत्पात रंगिनि !
 फिर अघेरी रात रंगिनि ॥”

(‘अपलक से’)

कविवर 'वचन' के 'निशा-निमंत्रण' एवं 'एकान्त सगीत' के गीत उनके अंतर की विपण्य अनुभूतियों से धूमिल हैं। उनमें कवि की निजी निराशा का स्वर मुखर हो उठा है !!

‘आ गिन डालें नभ के तारे !
देख मनुज की छाती विस्तृत
दग्ध जिसे करने को संचित
किये गये हैं अम्वर भर में
इतने चिर ज्वलन्त अंगारे ।’

—(‘निशा-निमंत्रण’ से)

‘वचन’ जी ने अपनी अनुभूतियों की मिद्धि के लिए प्रकृति से प्रायः उदाहरण संग्रह किये हैं। कहीं सागर-धरती और कहीं आकाश-धरती, कहीं पुष्प-किरण और कहीं मेघ-धरती प्रेयस-प्रेयसी की रस-क्रोडाओं की छाया में रमज करते चित्रित हुए हैं। जब कवि का यौवन-सन्देश उमड़ता है तो बुलबुल तरु की फुनगी से गीत-मुखर हो उठती है—

‘बुलबुल तरु की फुनगी पर से सन्देश सुनाती यौवन का ।’

—(‘मधुवाला’ से ‘इस पार-उस पार’)

कभी जब उसके निराशनयन चारों ओर देखते हैं तो—

‘दृग देख जहाँ तक पाता है, तम का सागर लहराता है ।’

—(‘बही’)

‘छायालोक’ में श्री शम्भूनाथ सिंह भी राग-विभोर ध्रुवों से सुनते हैं कि—
‘गगन-वेणु मे मौन के शब्द भर कर धरा प्यार की रागिनी गा रही है !’

श्री ‘महेंद्र’ ने अपने ‘ओ साधनातीत !’ शीर्षक गीत में—

‘वन्दी तिमिर-गात में

चौदनी रात !

कवि के बँधे मौन में

स्वर सुधा-स्नात ।

ओ ज्योति के गीत ! दृ दो प्रणय तार !!’

तिमिर के गात में बँधी चौदनी रात की ओर उनका ध्यान न जाता, यदि ‘अपने कवि’ के ‘मौन’ में सुषान्नात तारों के बँधे होने की पूर्वानुभूति उन्हें संवेदित न कर देती। ‘छायालोक’ की ‘ममय की शिवा’ वाली सुप्रसिद्ध रचना भी शम्भूनाथ सिंह ने सिन्धु और लता के सहज व्यापारों में प्रेम के बनने-

मिटने के विषय में उठने वाले अपने मानसिक भाव का ही प्रतिबिम्ब पाया है—
‘विकल सिन्धु से साध के मेघ कितने पवन ने उठाये गगन ने गिराये ।’

×

×

×

‘किसी के चरण पर वरण फूल कितने लता ने चढ़ाये लहर ने बहाये ।’

श्री ‘हृदयेश’ का कवि अपनी गुप्त पीड़ा एवं जगत्-की उपेक्षा अथवा अन-वधानता के वातावरण में ही हिमालय को भी देख रहा है—

“ढलते सूरज ने बतलाया रात आ गई काली;
धूमिल तारे बता रहे थे फूट रही है लाली;
दुनियाँ सोती है, जगती है, लेकिन किसने जाना !
चाँदो का दिल लिए हिमालय रहा बराबर गलता ।”

—‘पथ-दीप’ से पृ० ३१

श्री गिरिधर गोपाल ने गांधी जी के प्रति लिखी गयी है शान्ति दूत !’
शीर्षक कविता में गांधी जी की हत्या से उद्भूत अपनी ग्लानि एवं लज्जा के कारण रातों एवं प्रातों को अपने को ही धिक्कार देते हुए अनुभव किया ।
उनकी विषाद-रंजित दृष्टि में प्रकृति के उपादान उसे अपराधी कहते अनुभूत होते हैं—

‘हमको न क्षमा कर पायेंगी
बन्दी घर की काली रातें,
शत-शत बलिदानों से रजित
फाँसी की कुहर मयी प्रातें,
खेतों की भरी-भरी आँखें,
चौपालों की उखड़ी साँसें,
निर्वासित जीवन पर छायी
भारत की भटकी बरसातें’

—(‘अर्चना के फूल’ से, पृ० १०५-१०६)

‘द्रष्टा-भाव रंजित’ प्रकृति-वर्णन छायावादी गीता में अत्यन्त सुन्दर रूप में उपस्थित हुआ है । प्रकृति के भाव-रंजित चित्रों की मधुरिमा स्वानुभूति-परक गीतों की प्रभाव-पुष्टि में बहुत सहायक हुई है । चतुर्दिक् फैले हुए दृश्य-विस्तार के बीच से अपनी आन्तरिक अनुभूतियों की व्यंजना होते देखकर पाठक-हृदय उद्वेलित हो उठता है । वातावरण की सृष्टि में प्रकृति-वर्णन की यह प्रणाली बड़ी उपयोगी सिद्ध होती है । कथन में एक तहप उत्पन्न हो जाती है । नीचे लिखी पक्तियाँ ‘सवेदना के हेतुमास’ या ‘तर्काभास’ के नाम पर किसी भी

प्रकार तुच्छ नहीं सिद्ध की जा सकतीं । पृथुभूमि या पार्श्व-भूमि से उठने वाली संगीत-स्वर-लहरी की मादक-प्रभावक तान की भीति, इस कोटि के प्रकृति-चित्र काव्य-विषय के वातावरण में सवेदना का विद्युत केन्द्र तो संचालित कर ही देते हैं साथ ही चित्र परिचित सृष्टि ध्यापारों में नई दृष्टि के वातायन खोलकर पाठक की ग्राहिका-शक्ति को अनावृत्त एवं उत्तेजित करते हैं । मानव और प्रकृति की यह पारस्परिक प्रतिक्रिया रस-मिद्धि की महाशक्ति है—

“भर-भर कर सूनी निःश्वासे
देखो सिहरा-सा आज पवन;
है हूँद रहा अविकल गति से
मधु से पूरित मधुमयमधुवन ।

यौवन की इस मधुशाला में
है प्यासों का ही स्थान प्रिये,
फिर किसका भय ? उन्मत्त बनो,
है प्यास यहाँ वरदान प्रिये ।”

—[‘प्रेम संगीत’]

द्रष्टा अपनी अनुभूतियों की प्रत्यक्ष रीति से पुष्टि करते हुए प्रकृति के उपादानों पर अपने भावों का सीधे प्रक्षेप तो करता ही है, कभी-कभी वह विरोधी भाव-व्यापारों के आगोप द्वारा ऋणात्मक ढंग से भी अपने उद्देश्य की पूर्ति करता है । चातक की चकित पुकारों, एवं ‘श्यामा की परम रसीली ध्वनि’ के बीच कवि की ‘करुणार्द्र कथा’ की ‘गीली टुकड़ी’ और अधिक उभार पा जाती है—

‘चातक की चकित पुकारें
श्यामा ध्वनि परम रसीली ।
मेरी करुणार्द्र कथा की
टुकड़ी आँसू से गीली ॥’

—(‘आँसू’ से ‘प्रसाद’)

इसी प्रकार श्री ‘दिनकर’ जी ने भी ‘रगवन्ती’ में मेघ-संध्या के प्रेम-परक चित्र के संकेत के पश्चात् ‘बुलबुलों’ को अपने ‘छाँटे’ कहकर विरोध-वैषम्य के सहारे भाव-रजना की है—

“भौंग रही अलकें संध्या की
रिमझिम वरन रहे जलवर
फूट रहे बुलबुले या कि मेरे दिल के छाले सजनी”
—(‘रगवन्ती’ से)

छायावादी गीतों के 'द्रष्टा-भाव-रजित' वर्णनों एवं 'उद्दीपन-रूप-वर्णन' में बड़ा आमक साम्य है। व्यक्ति-चेतना से प्रबुद्ध छायावादी गीतों का प्रस्थान-विन्दु-कवि का आन्तरिक भाव होता है, अतः ये गीत अधिकांशत 'द्रष्टा-भाव-रजित' ही कहे जाँयेंगे। 'वर्ण्य'-रूप में प्रकृति-वर्णन की अन्तिम कोटि, 'आभूषित रूप' है जहाँ प्रकृति के प्रस्तुतों के लिए अप्रस्तुतों का विधान किया जाता है और अलंकारों के द्वारा प्रकृति के रूप-व्यापारों को प्रस्तुत किया जाता है। ऐसे स्थलों पर प्रकृति के रूप-व्यापारों की तुलना में प्रकृति और मानव—दोनों ही क्षेत्रों से 'अप्रस्तुतों' का सकलन किया जाता है। प्रकृति के 'मानवीकृत' रूप में प्रकृति के उपादानों से ही सीधे मानव-व्यापार कराया जाता है, 'प्रस्तुत' के लिए 'अप्रस्तुत' की खोज नहीं होती। प्रकृति के उपकरणों को ही जीवित-जाग्रत मान लिया जाता है। 'आभूषित रूप' में प्रकृति के उपकरणों से सीधे मानवोचित व्यापार न कराकर 'अप्रस्तुतों' द्वारा उसका विधान किया जाता है। 'निशा मुस्कुरा रही है, पवन गा रहा है, उषा झोंक रही है'—आदि कथन 'मानवीकृत' रूप की कोटि में आँयेंगे, पर 'निशा-सुन्दरी मुस्कुरा रही है, पवन-पथिक गा रहा है, उषा रानी झोंक रही है'—जैसे कथनों में निशा, पवन एवं उषा मानव-व्यापार में सीधे सलग्न नहीं कराये गये हैं। ये व्यापार 'सुन्दरी', 'पथिक' एवं 'रानी' के अप्रस्तुत-रूप से सम्बद्ध हैं। कभी-कभी प्रस्तुत विषय की अपेक्षा 'अप्रस्तुत'-रूप को ही प्रधानता मिल जाती है। 'प्रसाद' जी ने किरण का वर्णन करते हुए अप्रस्तुतों का कितना सुन्दर विधान किया है—

“कोकनद-मधु-धारा-सी तरल,
विश्व में बहती हो किस ओर ?
प्रकृति को देती परमानन्द,
उठाकर सुन्दर सरस हिलोर ।”

× × ×

“सुदिनमणि-वलय-विभूषित-ऊषा—
सुन्दरी के कर का संकेत—
कर रही हो तुम किसको मधुर
किसे दिखलाती प्रेम निकेत ।”

—('क्षरणा' से पृ० १५)

‘वसन्त’ का वर्णन भी उसके अप्रस्तुत-विधान की दृष्टि से दर्शनीय है—

“जीवन में पुलकित प्रणय सदृश,
यौवन की पहली कान्ति अकृश,
जैसी हो, वह तू पाता है, हे वसन्त क्यों तू आता है ?”

—(‘शरना’ पृ० १३)

प्रस्तुत के प्रभाव की दृष्टि से इस कोटि के वे हा वर्णन सफल एवं सुन्दर माने जायेंगे, जहाँ यह अलंकरण, चमत्कार एवं ऊँचा के लिए न होकर भावना-जात एवं अनुभूति-प्रेरित होती है । दृश्य-व्यापार-विशेष से प्रभावित कवि जब अनुभूति के आवेश में ही अप्रस्तुत-विधान को उसके मूल चारुत्व में ग्रहण कर लेता है, तब अनुभूति-अलंकरण के इस मधुर परिणय पर पाठकों की हृदय-वीन भी झनझना उठती है ! जब अनुभूति की मधुर ऊष्मा के परे होकर कवि का मन बुद्धि-प्रयास से अप्रस्तुत-विधान का प्रयत्न करता है, तो अनुभूति और अलंकरण के इस कटु कलह पर पाठकों की भावना कड़ियों खड़खड़ा उठती हैं ! उनके रुक्ष-रिक्त स्वर से नीरसता मुखर हो पड़ती है !! जहाँ आरोप का वांछ भारी होने लगता है, वहाँ ‘प्रसाद’ जी की प्रारम्भिक रचनाओं में भी कहीं-कहीं यह अलंकरण खटकने लगता है—

“धूँघट खोल उपा ने झाँका और फिर—
अरुण अपांगों से देखा, कुछ हँस पड़ी,
लगी टहलने प्राची-प्रांगण में तभी ॥”

—[‘शरना’ पृ० ११]

‘ऊपा’ का टहलना ही यहाँ प्रधान है, उसकी सहज शोभा नहीं । हँस, जहाँ अनुभूति सजग होती है, वहाँ अप्रस्तुत सोने में मुगन्वि ला देते हैं—

“चाँदनी धुली हुई है आज
विछलते हैं तितली के पंख”

—(‘शरना’ से, ‘होली की रात’ पृ० ५५)

‘कामायनी’ में ‘प्रसाद’ जी ने प्रभाव-साध्य के आधार पर ‘मूर्त्त’-‘अमूर्त्त’-विधान का भी आश्रय लिया है—

“दूर-दूर तक विस्तृत था हिम
स्तब्ध उसी के हृदय समान,
नीरवता-सी चरण-शिला से
टकराता फिरता पवमान ॥”

[‘आशा’-संग]

इसी प्रकार 'लहर' के प्रसिद्ध गती में ऊषा को नागरी का रूपक दिया गया है—

“बीती विभावरी जाग री ।

अम्बर-पनघट पर डुबो रही,

तारा घट ऊषा-नागरी ।”

—['प्रसाद']

‘प्रसाद’ की अन्यान्य कृतियों से और भी उदाहरण दिये जा सकते हैं—

“ताराओं की माला कबरी में लटकाए, चन्द्रमुखी

रजनी अपने शान्ति-राज्य-आसन पर आकर बैठ गयी ।”

['प्रेमपथिक' से]

×

×

×

“कोमल कुसुओं की मधुर रात ।

बह लाज भरी कलियाँ अनन्त

परिमल घूँघट ढक रहा दन्त ।

कँक कँप चुप-चुप कर रही बात ।”

—['लहर' से पृ० २४]

×

×

×

“ये सब स्फुलिंग हैं मेरी

उस ज्वालामयी जलन के;

कुछ शेष चिह्न हैं केवल

मेरे उस महा-मिलन के ।”

—['आँसू' से]

×

×

×

“सिंधु-सेज पर घरा-बधू अब,

तनी संकुचित बैठी सी

प्रलय निशा की हलचल स्मृति में

मान किये-सी ऐंठी-सी ।”

—['कामायनी' से 'आशा' सर्ग]

प्रकृति के विविध रूपों का ग्रहण आपेक्षिक रूप से 'पन्त' जी में सबसे अधिक हुआ है, क्योंकि छायावादी कवियों में स्वानुभूति-पूर्ण बाह्य-वर्णन करने वालों में 'पन्त' जी सबसे आगे हैं । 'पल्लविनी' में १७४ पृ० पर आयी 'मधुवन' कविता के कुछ चरणों को उद्धृत करते हुए 'हिन्दी-काव्य में प्रकृति के'

के लेखक श्री रामचन्द्र श्रीवास्तव ने पृ० ८८—८९ पर उन्हें प्रकृति के 'अप्रस्तुत' कोटि में रखा है। यह कविता 'गुञ्जन' की है। इसमें 'मधुवन' नाम ही प्रकृति के 'वर्ण्य-रूप' में वर्णित होने की सूचना देता है, यद्यपि यह 'वर्ण्य' रूप में प्रकृति-वर्णन 'आभूषित' या 'अलंकृत'-कोटि का है। इसमें प्रकृति के 'प्रस्तुतों' के लिए 'अप्रस्तुतों' का विधान हुआ है। नीचे की पंक्तियों में प्रकृति के 'प्रस्तुत'-रूप में गृहीत उपमेय के लिए मानव-क्षेत्र से उपमान सफलित किये गये हैं और स्यात् उन्हीं के प्रति कवि की रिरसा (रमेच्छा) भी उस समय जग गई हो, पर वैज्ञानिक दृष्टि से वह कोटि 'प्रस्तुत'-रूप की 'अलंकृत' या 'आभूषित' कोटि ही होगी—

“आज नव मधु की प्रात
झलकती नभ पलकों में प्राण
मुग्ध यौवन के स्वप्न-समान—
झलकती, मेरी जोवन-स्वप्न ! प्रभात
तुम्हारी मुख-छवि-सी रुचिमान !
आज लोहित मधु प्रात
व्योम-लतिका में छायाकार
खिल रही नव-पल्लव सी लाल,
तुम्हारे मधुर कपोलों पर सुकुमार
लाज का ज्यों मृदु किसलय-जाल !
आज उन्मद मधु प्रात
गगन के इन्दीवर से नील
झर रही स्वर्ण मरंद समान.....।”

‘पन्त’ जी की ‘छाया’, ‘नक्षत्र’, ‘वीचि-विलास’ द्वािष्ट ‘अप्रस्तुत’-कल्पना एवं ‘बादल’ और ‘चौदना’ कविता रमणीय ‘अवर्ण्य विधान’ का उदाहरण है। श्रीमती महादेवी जी वर्मा की प्रकृति अत्यन्त सुगन्धि एवं कला के साथ ‘आभूषित’ होकर आती है। उनका ‘माग रूपक’ परिमार्जित सूक्ष्म घटे सफल एवं मधुर कल्पना के सहयोग से प्रस्तुत हुए हैं। ऐसा अवश्य है कि कहीं-कहीं इनके चित्रों में पुनरावयन भी हो गया है। आगे प्रकृति को अप्सरा का दिया गया यह रूप-विधान कितना फल रहा है—

“लय गीत मन्दिर, गति ताल अमर,
अप्सरि तेरा नर्तन सुन्दर !”

“आलोक-तिमिर सित-असित चीर,
सागर-गर्जन रुनझुन मँजीर
छड़ता झंझा में अलक जाल
मेघों में मुखरित किंकिणि स्वर ।”

—(‘नीरजा’ से)

अवनि-अम्बर के बीच सागर की स्थिति का चित्र दर्शनीय है—

“अवनि अम्बर की रुपहली सीप में
तरल मोती-सा जलधि जब काँपता ।”

—(‘रश्मि’ से)

दिन-रात का रूप वास्तव में क्या है—

“एक प्रिय दृग दयामता-सा

दूसरा स्मित की विभा-सा

यह नहीं निशि दिन इन्हें

प्रिय का मधुर उपहार रे कह !”

इसी प्रकार अन्य चित्र भी द्रष्टव्य हैं—

“गोधूली अब दीप जला ले !

किरण नाल पर घन के शतदल

कलरव-लहर विहँग बुदबुद चल

क्षितिज सिंधु को चली चपल

आभा-सरि अपना डर उमगा ले !”

—[‘दीपशिखा’ से]

×

×

×

“विद्रुम के रथ पर आता दिन

जब मोती की रेणु छड़ाता”

—[‘दीपशिखा’ से]

‘निराला’ ने ‘जुही की कली’ को ‘अमल-कोमल-तन-तरुणी’ का उपमान दिया है—

“विजन-वन-बलरी पर

सोती थी सुहाग-भरी, स्नेह-स्वप्न-मग्न

अमल-कोमल-तनु तरुणी

जुही की कली ।”

—[‘परिमल’ से,]

सन्ध्या के लिए 'श्यामा' का 'अप्रस्तुत' भी निम्नस्थ पंक्तियों में दर्शनीय है—

“अम्वर-पथ से मंथर, सन्ध्या श्यामा
उतर रही पृथ्वी पर, कोमल पद-भार ।”

—['निराला'—'गीतिका']

इसी प्रकार नये कवियों में श्री विजय देव नारायण साही 'फागुन' का वर्णन करते हुए इतने उल्लसित हो जाते हैं कि उनका उल्लास विविध सूक्ष्म-स्थूल 'अप्रस्तुतों' में वेग के साथ फूट पड़ता है—

“श्यामल खेतों से गीत उठा, झूमी सरसों पीली-पीली,
कोसों तक पीत-तरंगों में लहराया मरकत का सागर ।”

—(प्रयाग वि० वि० यूनिवर्सिटी मैगजीन का 'होली-अंक', १९५२)

'नया-समान' वर्ष ५, खंड १, जुलाई १९५२ में प्रकाशित श्री आरवी प्रसाद सिंह जी की 'मेघ-मंगल' कविता में भी प्रकृति का 'आभूषित' रूप ही प्रस्तुत हुआ है, यद्यपि 'अप्रस्तुत' कवि की व्यक्तिगत रुचि के मेल में अधिक और पाठक की सामान्य अनुभूति से कुछ दूर हैं—

“मेघ की घनश्याम भेड़ों को पवन ने घेर,
दूर ढाल क्षितिज रस्सियों से घेर,
और नीवू-सा निचोड़ा खूब जब जलसार,
जलद-गठरी को दिया तब व्योम में झटकार ॥

×

×

×

छिन्न कर मधु-चक्र घन के भर सलिल के कुंड,
उड़ गया जल-मक्षिकाओं का उमड़ता झुंड ॥”

श्री मोहन लाल महतो 'वियोगी' ने भी रात बीतने और दृश्य के उदित होने का वर्णन अलंकार के सहारे ही उपस्थित किया है, वहाँ अंधकार और गज में रूपक तथा सूर्य एवं मृगगज में उपमा का प्रयोग हुआ है—

“अधकार-गज भागा
गहन विपिन में;
दिनपति प्रकटा सरोप
मृगराज-सा ।
केसर-सी किरणें विकीर्ण
हुई नभ में ।
भाग के मृगांक छिपा
अस्ताचल ओट में;

भय था कि मृग-चिह्न
देख कहीं केसरी
टूटे ना, भाग गई
रजनी किराती-सी
आंचल में भर के नखत—
—गुंजा-भय से ।”

—(‘आर्यावर्त’ से)

गाजीपुर के श्रीनाथ मिश्र ने अपने निम्नस्थ गीत-चरण में मधुमास को अपने अन्तर का ही रूप दे दिया है—

“मधुमास भर मेरा मधुवन, फिर यह मधुमास रहे न रहे ।”

कवि को बाहरी मधुमास की चिन्ता नहीं । ‘वर्ण्य’ रूप में ही किया गया प्रकृति-वर्णन ‘आलम्बन-रूप’ में न आकर ‘उद्दीपन’ रूप में भी प्रस्तुत किया जाता है । ‘आलम्बन’ रूप में आया प्रकृति का ‘वर्ण्य’ रूप में वर्णन, कवि के द्वारा अपने ही भाव-प्रभाव के निमित्त वर्णित होता है, जब कि ‘उद्दीपन’ रूप का वर्णन ‘वर्ण्य’-रूप में वर्णित होकर भी या तो किसी अन्य-भाव-व्यापार की पृष्ठभूमि के रूप में आता है, अथवा उसे उद्दीप्त करने के लिए प्रयुक्त होता है । यहाँ कवि उस प्राकृतिक दृश्य के भाव-प्रभाव की अन्तिम छाप पाठकों पर नहीं छोड़ना चाहता, बल्कि उस वातावरण में घटित अन्य व्यापार या भाव की अन्तिम छाप को पाठक के मन पर अंकित करना उसका लक्ष्य होता है । ‘कामायनी’ का ‘वासना’ के चित्रण में आया देवदारु से मंडित चाँदनी रात का वर्णन इसी कोटि का है—

“आ रही थी मंदिर भीनी माधवी की गंध ।
पवन के घर घिरे पड़ते थे बने मधु अन्ध ॥
शिथिल अलसाई कमल की सेज पर विश्रान्त
उसी झुरमुट में हृदय का भावना थी भ्रान्त”

×

×

×

मनु ‘श्रद्धा’ से कह रहे हैं—

“मधु बरसती बिधु—किरण है कॉपती सुकुमार ।
पवन में है पुलक मंथर चल रहा मधु-भार ।
तुम समीप अधोर इतने आज क्यों हैं प्राण ?
छक रहा है किस सुरभि से तृप्त होकर प्राण ?”

[‘वासना’]

इसी तरह 'ध्रुव-स्वामिनी' के ४५-४६ पृष्ठ पर आया गीत-भी इसी प्रकार के प्रकृति-वर्णन में रखा जायगा । 'रहस्यवाद' की पुनारिनी सुश्री महादेवी जी को मेघ 'प्रिय-पद' के चिन्ह का संकेत दे रहे हैं—

“मेघ-पथ में चिह्न विद्युत के गये जो लोड प्रिय-पद,
जो न उनकी चाप का मैं जानती सदेश उन्मद,
किसलिए पावस नयन में
प्राण में चातक वसाती ?”

—('दीपशिखा')

'नवीन' जी के सद्यः-प्रकाशित 'अपलक'-संग्रह के 'सखि वन-वन घन गरजे' एवं 'मुन लो घन तर्जन करते हैं' गीत इसी श्रेणी के हैं । 'वचन' जी की प्रसिद्ध 'इस पार-उस पार' कविता की निम्न पंक्तियाँ इसी प्रकार की कही जा सकती हैं—

“यह चाँद उदित होकर नभ में कुछ ताप मिटाता जीवन का ।
लहरा-लहरा ये शाखाएँ कुछ शोक भुला देतीं मन का ॥
कल मुरझाने वाली कलियाँ हँस कर कहती हैं भग्न रहो,
बुलबुल-तरु की फुनगी पर से संदेश सुनाती यौवन का ॥”

कविवर 'पन्त' जी की 'ग्रन्थि' में भी प्रकृति के इस रूप का काफी प्रयोग किया गया है । 'ग्रन्थि' का युवक नायक प्रकृति के अन्य उपकरणों में मिलन का सौन्दर्य देख अपने हृदय को मसोमता हुआ मालूम पड़ रहा है—

“शैवालनि ! जाओ मिलो तुम सिन्धु से,
अनिल ! आलिंगन करो तुम व्योम को
चन्द्रिके ! चूमो तरंगों के अधर
उडुगणों ! गाओ पवन-वीणा बजा ।
पर हृदय ! सब भाँति तू कगाल है.....”

('ग्रन्थि')

महाप्राण 'निराला' की 'जागो फिर एक बार' रचना में भी प्रकृति के चित्र वातावरण-सृष्टि एवं उद्दीपनार्थ ही आये हैं—

“जागो फिर एक बार ।

प्यारे जगाती हुई हारी तारिकाएँ तुम्हें,
अरुण पंख, तरुण किरण

खड़ी खोलती हैं द्वार”

X

X

X

('परिमल')

प्रेरणा से लिखने वाले 'प्रसाद' जी के 'अवर्ण्य' उनकी आन्तरिक अनुभूतियों के मेल में होने के कारण भाव-स्निग्ध एवं रस-पेशल हैं। उन्होंने पुराने 'अवर्ण्यों' का प्रयोग किया, उनका उद्धार किया और भावों की नवीन ऊष्मा के प्रक्षेप से उनमें ताजगी भी डाली। प्राचीन एवं परंपरागत उपमान भी उनकी भाषा-विदग्धता एवं लाक्षणिक विच्छित्ति से नवीन हो उठे हैं। हास्य की उपमा कमल की श्वेतता से दी गई है, पर प्रसाद जी ने उसमें अपनी वंकिमा से एक अनोखा लावण्य ला दिया है—

“विकसित सरसिज वन-वैभव
मधु-ऊषा के अंचल में।
उपहास करावे अपना
जो हँसी देख ले पल में ॥”

—('औस')

छायावादी काव्य-धारा में आये 'अवर्ण्यों' एवं इसके पूर्ववर्ती काव्य, विशेष कर 'रीतिकालीन' या 'भारतेन्दु-युगीन' 'अवर्ण्यों' में एक आधारभूत अन्तर यह है कि उनके मूल में मुख्य प्रेरणा कल्पना एवं वैचित्र्य की होती थी, जब कि इनमें भाव एवं प्रभाव ही लक्ष्य होता है। तभी तो 'भारतेन्दु' ने 'पावस' को 'मसान', 'रत्नाकर' ने गोपियों की विरह-दशा में वसन्त का दर्शन किया। शब्द-साम्य भी उनके 'अवर्ण्य'-विधान के लिए पर्याप्त था, किन्तु 'प्रसाद' जी ने तो रूप, धर्म एवं प्रभाव की ऐसी त्रिवेणी बहाई है कि पाठक का मन एक विराट् प्रभाव की छाया में रस-स्नात होकर बादल को देखकर मयूर की भौंति नाच उठता है। 'कामायनी' में 'श्रद्धा' का रूप-वर्णन उनकी श्रेष्ठ लेखनी का सफलतम निदर्शन एवं विश्व-साहित्य के रूप-वर्णनों में चूड़ा-स्थानीय है—

“नील परिधान बीच सुकुमार
खुल रहा मृदुल अधखुला अंग।
खिला हो ज्यों विजली का फूल
मेघ बन बीच गुलाबी रंग।
आह, वह मुख पश्चिम के व्योम
बीच जब घिरते हों घनश्याम,
अरुण रवि-मंडल उनको भेद
दिखाई देता हो छवि-धाम।

या कि नव इन्द्रनील लघु शृंग

फोड़ कर धक्क रहा हो कान्त

एक लघु ज्वालामुखी अचेत

माधवी रजनी में अश्रान्त ।” ['श्रद्धा'-सर्ग]

'श्रद्धा' के नीले वन के बीच से उसका यौवन एवं गुलाबी अधखुला अंग ऐसा लगता है, जैसे मेघों के नीले वन में गुलाबी रंग का बिजली का फूल खिल रहा हो। प्रकृति के सुन्दर उपादानों एवं अर्थ-भरे दृश्य-सभार को जुटाकर एक स्थान पर ऐसे चित्र का अंकन करता है जो उसकी अन्तरानुभूति एवं सौन्दर्य-परिक्लपना को यथा-सम्भव अत्यन्त निकट से अभिव्यक्त कर सके। वर्ण, धर्म आदि के विभेदों को मिटाने के लिए वह ऐसे विशेषणों का भी प्रक्षेप करता चलता है, जिनसे प्रकृति के स्थूल विस्तार को ध्यान में रखकर कविता का मर्म समझने वाले पाठक के मनमें, उसकी असंगतियों भी तिरोहित हो जायें और एक मार्ग में ही वह रेखा चित्र की गिनी-गिनाई रेखाओं की भाँति, उससे कवि की उद्दिष्ट सौन्दर्य-रूपना की भी झोंकी पा ले। बिजली का फूल खिलते शायद ही किसी ने देखा हो (हो सकता है कवि को बिजली के जलते 'मल्ल' से यह कल्पना प्राप्त हुई हो।) और मेघों का वन तो और भी नहीं। बिजली स्वर्ण-वर्ण की अथवा भाग की लपटों के रंग की होती है और कवि को 'श्रद्धा' के अंग के गुलाबी रंग को लक्षित कराना है; अतः उसने 'मेघ-वन-बीच गुलाबी रंग' कहा। प्रकृति-संसार की इन उपरि-कथित असंगतियों पर ध्यान देने वाले साधारण वस्तुवादी पाठक के सामने, इस सौन्दर्य के हृदयगम करने में कितनी ही कठिनाइयाँ आ उपस्थित होती हैं और वह खीझकर कह उठता है—यह मात्राकोरी करारना का असम्भव बाल है ! मानव की आन्तरिक अनुभूतियों और सौन्दर्य-रूपना-रूपों की ठोस-ठीक प्रतिकृति, प्रकृति के साधारण स्थूल दृश्य नहीं हो सकते, क्योंकि वे प्रकृति के आधरिक अनुकृति नहीं होते। अपनी रूप-कल्पना एवं सौन्दर्यानुभूति की अभिव्यक्ति के लिये वह प्रकृति के विस्तृत प्रसार से अनेक उपादान चुनकर तब कहीं वह उसे स्वरूप दे पाता है। 'श्रद्धा' के रूप का असाधारणता का पूर्ण प्रगट करने के लिए कवि ने असाधारण 'अवस्था' को चुना है। यदि मेघ का ही वन हो और उसमें बिजली की दीप्ति से जगमगाता गुलाबी फूल गिल उठे, तभी उन नीलिमा के फोड़ से झांकता वह गुलाबी विपुल्य कामायनी के नील परिधान से रौकते हुए उसके अधखुले अंग के सौन्दर्य की झलक दे सकता है। कहा जा सकता है कि कल्पना के इस व्यापार में अनुभूति उड़ जायगी। इसका यही उच्च हो सकता है कि रूप के किसी

एक पक्ष (वर्ण, आकार या गुण) की तीव्रानुभूति कराने के लिए किसी इकहरे 'अवर्ण्य' के प्रयोग पर साधारण पाठक की सहानुभूति अर्जित की जा सकती है, किन्तु जहाँ रूप की विविध-पक्षीय साकारता का प्रश्न होगा, 'अवर्ण्यों' के सूक्ष्म-विधान का आश्रय लेना ही होगा । हर वस्तु का एक 'अनुषंग' या 'साहचर्य' होता है । इस प्रकार जब कई वस्तुएँ 'अवर्ण्य' रूप में ग्रहण की जाती हैं, तो उनके साहचर्य के समष्टिगत या सामूहिक प्रभाव से पाठक की ग्राहक कल्पना में जो चित्र बनेगा, वही प्रधान होगा और उस क्षण पाठक की भावना-वृत्ति प्रकृति के बाह्य विस्तार के प्रति बहिर्मुख न होकर, कल्पना-पट पर उतरते चित्र की ओर अन्तर्मुखी होगी । हाँ, इस सत्य से किसी प्रकार भी इनकार नहीं किया जा सकता कि इस रूप-विधान की मर्मानुभूति के लिए अधिक परिमार्जित बुद्धि और विकसित कल्पना-शक्ति की आवश्यकता होती है ।

'अवर्ण्यों' का सफलतम निदर्शन 'कामायनी' का 'लज्जा सर्ग' एवं 'श्रद्धा' का विरह-वर्णन है । अनुभूति-रूप में परिचित आकार-रहित लज्जा अपनी सत्ता की साकारता एवं सचेतना की पूरी संवेदना के साथ नेत्रों के आगे खड़ी-सी हो जाती है—

“वैसी ही माया में लिपटी अधरों पर उँगली धरे हुए
माधव में सरस कुत्तूहल का आँखों में पानी भरे हुए”

'अवर्ण्य' की ताजगी एवं मौलिकता का सर्वोत्कृष्ट प्रमाण निम्न पक्तियों में देखा जा सकता है—

“उषा की पहली लेखा कान्त
माधुरी से भीगी भर मोद
मद-भरी जैसे उठे सलज्ज
भोर की तारफ-द्युति की गोद ।”

—('श्रद्धा')

×

×

×

“माधवी निशा की अलसाई
अलकों में लुकते तारा-सी”

('काम')

'पन्त' जी ने भी प्रकृति से सुन्दर 'अवर्ण्यों' का सग्रह किया है । उन्होंने रूप-वर्णन के लिए प्रकृति का उतना उपयोग नहीं किया है, जितना अपनी आन्तरिक अनुभूतियों और जीवन-जगत् के प्रति अपने अनुभवों की व्यंजना के

महादेवी जी के 'अवर्ण्यो' में वर्ण-साम्य की अधिकता है। 'नीलम', 'मानिक', 'हीर', 'कनक', 'प्रवाल', 'रजत', 'मोती', 'तारक', 'आलोक', 'तिमिर', 'विद्युत्', 'अगार', 'स्वर्ण', 'इन्द्रधनुष', 'मसि', 'कज्जल', आदि जो अवर्ण्य महादेवी जी के काव्य में प्रायः आये हैं, वे रंग की तीव्रता से ही आकृष्ट करने वाले हैं और उनसे चाक्षुष चित्र बड़े ही सुन्दर बनते हैं, पर उनके 'अवर्ण्यो' में 'श्रुति', 'घ्राण' एवं 'स्पर्श' शानेन्द्रियों के सन्निकर्ष के होते हुए भी 'दृष्टि' की प्रमुखता है, साथ ही उनमें बहुत कुछ परम्परा का भी ध्यान रखा गया है। इनके बाद की पीढ़ी में 'बच्चन' जी का काव्य बहुत कुछ तथ्यानुभूति की प्रत्यक्ष एवं सावेग अभिव्यक्ति से सम्बद्ध है। 'बच्चन' जी एक नये दृष्टिकोण के साथ साहित्य में आये, जो परम्परा एवं रूढ़ियों के प्रति विचारों के क्षेत्र में विद्रोह-शील रहा। उन्हें पहले कही गयी ओर सामान्यतया स्वीकृत कितनी ही मान्यताओं को नकारना था और उतने ही बल के साथ अपनी मान्यता को रखना भी था। सभी देशों के साहित्य के इतिहास इस बात के साक्षी हैं कि जब-जब किसी को अपनी नवीन और पूर्व-मान्य परम्परा से विरुद्ध बात कहनी हुई है, तो उसने कलात्मक रचनाओं की अतिशयता को बचाकर अपनी बात को सीधे और सशक्त ढंग से कहने का प्रयत्न किया है। कयनों एवं उनके द्वारा प्रतिपादित तथ्यों की महत्ता-लघुता के विवाद में न जाकर, मैं केवल यही कहना चाहता हूँ कि परिस्थिति एवं आवश्यकता को देखते हुए 'बच्चन' जी के काव्य की प्रत्यक्षता स्वाभाविक है। उनके बाद की नई पीढ़ी में, जिस में 'नेपाली', श्री शम्भूनाथ सिंह, धर्मवीर भारती (जो अब 'द्वितीय सप्तक' के अनुसार प्रयोगवादी हैं), जानकी बल्लभ शास्त्री, गंगाप्रसाद पाडेय, नलिन विलोचन शर्मा, केसरी कुमार ('नकेन'-वादी), नरेश कुमार मेहता, हसकुमार तिवारी, गिरिधर गोपाल, गुलाब, महेन्द्र, मोती बी० ए०, साही, रामदरश उपाध्याय, नामवर सिंह, हरिमोहन, रामाधार सिंह एवं रमानाथ अवस्थी, रामचन्द्र सिंह 'रमेश' 'विश्व' आदि का नाम सरलता से लिया जा सकता है। 'अवर्ण्यो' की दिशा में कुछ विकास हुआ है। 'वर्ण' के अतिरिक्त घ्राण, स्पर्श एवं श्रवण पर आधृत बड़े व्यंजना-पूर्ण 'अवर्ण्य' इनके द्वारा प्रयुक्त हुये हैं। प्रभाव-साम्य के आधार पर नियोजित ये 'अवर्ण्य' एक विशेष मार्मिकता से सवलित होते हैं, जहाँ 'वर्ण्य'-'अवर्ण्य' के साम्य की गम्भीरता में झूचने पर एक अभिनव विच्छिन्ति जैसे सदा सामने, पर पकड़ से दूर-सी अनुभूत होती चलती है। 'प्रसाद' जी ने 'कामायनी' में जहाँ 'श्रद्धा' का 'रूप-वर्णन' या 'लज्जा' तथा 'काम' आदि का चित्रण किया है, वहाँ 'अवर्ण्यो' में एक अभिनव मौलिकता एवं नई संवेदना के दर्शन अवश्य होते हैं, किन्तु 'वर्ण्य'

‘अवर्ण्य’ के साम्य का आधार (चाहे प्रभाव-साम्य ही क्यों न हो) बहुत कुछ प्रायः व्यक्त और स्पष्ट लक्षित होना चाहता है, पर नयी पीढ़ी के कुछ कवियों में तो ‘अवर्ण्य’ एक हलकी-फुलकी किन्तु विलम्बित भावुकता के प्रवाह में ऐसे मधन विरल रूप में आ जाते हैं कि उनकी सक्रिय मादकता में मन तो दृव जाता है, पर यदि उभय-पक्षों की अन्विति बिटाने का प्रयत्न करें तो कठिनाई पड़ती है। श्री शम्भूनाथ के ‘अवर्ण्य’ में इस प्रकार की कठिनाई नहीं पड़ती, पर कवि की मूल अनुभूति को एक दण अलग रखकर यदि ‘वर्ण्य’-‘अवर्ण्य’ की पहचान पर ध्यान केन्द्रित न रखा जाय तो भ्रम होने लगता है कि कवि का ‘वर्ण्य’ प्रकृति है या प्रेमालयन। ‘दो भरे नयन’ कविता इसका उदाहरण है। भ्रम हो जाता है कि ब्रूद ‘वर्ण्य’ है अथवा ‘रन्झुन’।

‘चपला से चमके चपल चरण दो रागारुन
रिमझिम बूदों में वरस पड़ी पाचल-रुनझुन।’

—(‘छायालोक’)

ऐसे स्थलों पर भारती जी का लक्ष्य स्यात् एक समन्वित प्रभाव-सृष्टि होती है, आलंकारिक दंग से उनके पक्ष-प्रतिपक्ष के साम्य की योजना नहीं। श्री भारती जी की निम्नस्थ पंक्तियों का वातावरण कितना मार्मिक है—

‘मुँह पर ढक लेती हो आँचल
ज्यों डूब रहे रवि पर बादल
या दिन भर उड़कर थकी फिरन,
सो जाती हो पाँखें समेट,
आँचल में अलस उदासी बन !
दो भूले-भटके सान्ध्य विहंग,
पुतली में कर लेते निवान !
जब तुम हो जाती हो उदास !’

श्री मोहन लाल द्विवेदी जी ने रागी के धानो में मो-बहनो का प्यार और गरीबों की आह तो गूँथी ही है, भाव-कल्पना के मार्मिक स्थलों पर छायावादी कवियों की भांति उन्होंने भी ‘स्थूल’ के लिए ‘सूक्ष्म’ अप्रस्तुतों का निवाजन किया है। ‘वामवदत्ता’ कविताओं एवं ‘दुर्गा’ जैसे प्रबन्धों में उनकी कल्पना की यह सूक्ष्मता एवं भाव-साम्य पर आग्नि औपम्य-विधान सरलता एवं प्रसृग्ता से देना का सफना है, जब वे वामवदत्ता और तिप्प-नक्षत्रा की सुन्दरता एवं विविध-भाव-स्थित सुत्रों के प्रत्यक्षीकरण के लिए शरीरी-अशरीरी उपमानों की शृङ्खला बिटाने लगते हैं, मालावता की सड़ी लग जाती है—

‘मानस की मधुमय आशा-सी,
 उर की मादक अभिलाषा-सी,
 नयनों की नीरव भाषा-सी
 लज्जा की नव परिभाषा-सी’

—(‘कुणाल’-पृ० ३५)

छायावादी काव्य-धारा के ‘तृतीय उत्थान’ में श्री शम्भूनाथ सिंह के ‘प्राण तुम दूर भी प्राण तुम पास भी’ के टेक वाले गीत में भी ‘अवर्ण्यों’ का सुन्दर सकलन हुआ है। जहाँ परम्परागत ‘अवर्ण्य’ हैं, वहाँ भी कवि ने अपनी अनुभूति के संस्पर्श से कुछ और शिष्टता ला दी है, जिससे उसकी मार्मिक कल्पनाशीलता और ऐन्द्रियता से सप्राण अभिनव सुरुचि का सम्यक् परिचय मिलता है—

तुम गगन की परी
 तुम उषा-सुंदरी
 तुम धरा-रूप-सर
 मैं किरण की तरी

रूप बन्दी हुए इस विकल प्राण की

प्राण, तुम मुक्ति भी, प्राण, तुम पाश भी ।

×

×

×

दूर तुम ज्यों गगन
 पास तुम ज्यों किरन
 दूर ज्यों इन्द्र धनु
 पास ज्यों ओस-कन

स्नेह-के स्वप्नवाही मधुर प्राण से

प्राण, तुम दूर भी, प्राण, तुम पास भी ।

—‘छायालोक’

श्री भारती जी के अवर्ण्यों के चयन में यदि ‘प्रौढोक्ति’ की दिशा है तो श्री शम्भूनाथ सिंह जी के चुनाव में ‘विरोधाभास’ की छाया, पर ‘किरण की तरी’ और ‘ज्यों यकी किरन’ जैसे अप्रस्तुत-चयनों में दोनों कवियों की रुचि सूक्ष्मतर साम्य के संकेत की ओर ही है। नवोदित कवियों में यह प्रवृत्ति प्रमुख स्थान रखती है। प्रकृति के इन परंपरा-गत एव नये चुने गये उपकरणों में सूक्ष्म से सूक्ष्मतर साम्य की व्यञ्जना ही प्राण होती है। डा० ब्रजमोहन गुप्त ने ‘वियोग-रागिनी’ के पृ० २२ पर ‘सुकोमल श्वेत कली-सा वेश’ वाले व्यक्ति

को 'सुभग धूमिल छाया-सी मौन' भी कहा। काशी-केन्द्र की छाया में पलने वाले नवीन तरुण कवि ग्राम-गीतों के वातावरण के निकट जाने के प्रयत्न में ग्रामीण प्रकृति की ओर भी 'अवर्ण्य'—चयन के लिए जाने लगे हैं। श्री नामवर सिंह का 'सुपुर-सुपुर धान के समूह में हलर-हलर सुनहरा विहान है' तथा श्री केदार सिंह का 'रात पिया पिछवारे पहलू टनका किया' जैसे गीत इसके प्रमाण हैं। 'मनवन्तर' में श्री शम्भूनाथ सिंह की कल्पना ने नया मोड़ लिया है। 'मैं न तुमसे दूर' (पृ० १०) और 'मेरा गाँव' (पृ० २६) की कविताएँ उदाहरण स्वरूप ली जा सकती हैं—

'है सुनहरा प्रातः कालिक का
खुला आकाश, फैले हैं क्षितिज पर
मेघ मटमैले.....' (पृ० ३३)

इधर श्री शम्भूनाथ सिंह, केदार एवं 'अधीर' के नवीन गीतों में ग्रामगीतों की लय के साथ वहाँ का वातावरण और जीवन भी उभर रहा है। 'मन का आकाश उड़ा जा रहा पुरवैया धीरे बहो' और 'किसके ये गीत रे'—टेक वाले गीतों में रचना-प्रक्रिया भी ग्रामगीतों की ली गयी है। 'माता' के प्रसादार्थ गाँवों में ढोलों पर गाये जाने वाले 'पचरो' से भी शम्भूनाथ जी ने प्रेरणा ली है। 'अधीर' में महुए की गव और गाँवों की सहज प्रकृति गमगमा उठती है। केदार के गीतों में वातावरण से अधिक लय और शब्द-विन्यास की नवीनता है जो भोजपुरी की ओर झुक्ती है।

प्रकृति-वर्णन का तीसरा रूप रहस्यात्मक है। यद्यपि इसका सविस्तार विवेचन 'छायावाद और रहस्यवाद' शीर्षक अध्याय में किया जायगा, पर संकेत-रूप में इतना ज्ञान लेना यहाँ आवश्यक होगा कि जब प्रकृति की अपनी निजी स्वतंत्र सत्ता को न मानकर उसको किसी अनन्त रहस्यमयी शक्ति की अभिव्यक्ति के साधन-माध्यम के रूप में ग्रहण किया जाता है, तो वह प्रकृति वर्णन की रहस्यात्मक कोटि में परिगणनीय है। 'प्रमाद' जी की 'विमल इन्दु की विशाल किरणें प्रकाश तेरा बँता रही हैं'—जैसी पंक्तियाँ इसी कोटि में ली जायँगी। 'अनन्त' की रहस्यमयता का यह समर्थ आलेख दर्शनीय है—

"इस विश्व-कुम्हर में ऐन्द्रजाल

जिसने रचकर फैलाया है ग्रह तारा विद्युत नव्यत-न्याल
सागर की भीषणतम तरंग-सा खेल रहा वह महाकाल
नव क्या इस वसुधा के न्युल्लघु प्राणों को करने को समीत
इस निष्ठुर की रचना फटोर केवल विनाश को रही जीत

तब मूर्ख आजतक क्यों समझे हैं सृष्टि उसे जो नाशमयी
उसका अधिपति होगा कोई, जिस तक दुख की न पुकार गयी ।’

—(‘इडा’)

महादेवी जी मेघों में जाने किसकी स्मिति को ‘रूमती-झूमती’ अनुभव
कर रही हैं—

‘जाने किसकी स्मिति रूम झूम
जाती मेघों को चूम-चूम ?
वे मंथर जल के विन्दु चकित
नभ को तज दुल पड़ते विचलित ।
विद्युत् के दीपक ले चंचल,
सागर-सा गर्जन कर निष्फल
घन थकते उसको खोज-खोज
फिर मिट जाते ज्यों विफल धूम !’

× × ×

“आलोक-तिमिर सित असित चीर
सागर गर्जन रुनझुन मँजीर
रवि शशि तेरे अवतंस लोल
सीमन्त-जटित तारक अमोल !”

‘निराला’ जी की ‘परिमल’ की ‘तरंगों के प्रति’ शीर्षक कविता उनकी
रहस्यवृत्ति की परिचायिका है । ‘गीतिका’ की निम्न पंक्तियाँ भी इसी
कोटि की हैं—

जग का एक देखा तार ।

.. . . .

बहु सुमन, बहु रंग निर्मित एक सुन्दर द्वार
एक ही कर से गुँथा, सर एक शोभा भार ।”

डा० रामकुमार जी वर्मा प्रकृति में अपना ही प्रसार देखते हैं—

मेरे हँसने से ही शशि-किरणों का उज्ज्वल हास हुआ ।
मेरे आँसू की सख्या से तारों का उपहास हुआ ।
मेरे दुख के अन्धकार से रजनी का शृङ्गार हुआ ।
मेरे विखरे भावों से विखरा-सा यह ससार हुआ ।

—(‘अजलि’, १९२९ ई०)

प्रकृति के रहस्यात्मक चित्रण की धारा अब क्षीण होती जा रही है। महादेवी जी की कविताओं में वह कोटि अपने प्रौढतम रूप को प्राप्त हो गई। उसमें, एक तो, आगे विकास का मार्ग भी अधिक नहीं रहा, दूसरे, नित्य प्रति के जीवन की प्रतिक्रियाओं एवं लौकिक जीवन तथा उसकी दैनिक आवश्यकताओं की दैनन्दिन बढ़त हुई मान्यता कवि को 'रहस्य' की ओर बढ़ने का अधिक उत्साह नहीं देती। टोम भौतिकता के आधार पर निर्मित साम्यवादी विचारधारा, विश्व-व्यापी आर्थिक एवं युद्ध की प्रतिक्षण खोजने वाली विभीषिका ने मनुष्य को अवकाश-शून्य और अप्रकृतिस्य बना दिया। प्रकृति में रहस्यात्मकता के ये सकेत कभी तो शुद्ध आस्था रूप में व्यक्त होते हैं और कभी कवि भावावेश में आत्म-सिद्धि के लिए प्रकृति का सहारा लेकर ऐसा आरोप कर देता है। इस युग में 'रहस्य' के दर्शन रूप में स्वीकृत होने एवं प्रकृति पर मानव-भावारोप की समानान्तर प्रवृत्ति के कारण दोनों में विभाजन करना भी कभी-कभी दुरुह हो उठता है। यद्यपि, समाज की परिस्थितियाँ दिनों-दिन छायावादी काव्यधारा के अप्र-विकास को धुन्ध से अलग कर उसे स्वस्थ मानवीय रूप प्रदान करती जा रही हैं, जीवन की सहज प्रेरणाओं की रेखाएँ उसमें स्पष्टता से उभरती आ रही हैं, फिर भी आधुनिक स्वच्छन्दतावादी, काव्यधारा (जो छायावाद का ही विकसित एवं जीवन-सहज रूप है और जिसमें 'स्वच्छन्दता' का अर्थ निरर्गलता नहीं बल्कि जीवन-शोपी रुढ़ियों से मुक्ति एवं जीवन के सहज-तरल रूप का स्वस्थ उपभोग है) में भी प्रकृति में रहस्यात्मकता के मधुर सकेत-सूत्र निकाले जा सकते हैं—

किसी के चरण पर वरण-फूल कितने लता ने चढ़ाये, लहर ने बहाये।

x

x

x

विकल सिंधु से साध के मेघ कितने, गगन ने उठाये, पवन ने उड़ाये।

—('छायालोक'-शम्भूनाथ मिह)

प्रकृति-वर्णन की विचारात्मक कोटि वह कही जायगी, जहाँ प्रकृति के किसी दृश्य-व्यापार का वर्णन कर कवि उससे किसी वैचारिक निष्कर्ष अथवा दार्शनिक अन्विति तक पहुँचता है। पूर्ववर्ती काव्य में भी अन्व्योक्तियों एवं दृष्टान्त, उदाहरण और अर्थान्तरन्यास अलंकारों के सहारे ऐसे निष्कर्ष निकाले गये हैं, पर छायावादी काव्यधारा ने और अधिक समीप साम्य का आरोप हुआ है जिसने उसमें पूर्ववर्ती काव्य मानता लक्ष उद्देश-स्वर नहीं, बल्कि स्वयं वर्णित विषय से सहज-रूप में उद्भूत हुई विचार-बल्लरी को माँगा है। इसी से वर्णित प्रकृति-दृश्य एवं साधेनिक विचार परस्पर घुले-मिले एवं अविभाज्य-से

हो गये हैं । उसमें बलपूर्वक लाया गया दूरोप नहीं, सत्य का सहच अङ्गुरग है ।

कविवर 'निराला' ने सूर्यास्त के चित्रण के सहारे जीवन की नश्वरता का कितना कर्ण निष्कर्ष निकाला है—

“ढल रहे थे मलिन मुख रवि, दुख किरण
पद्म मन पर थी, रहा अवसन्न वन
देखती थी यह छवि खड़ी मैं साथ वे
कह रहे थे हाथ मे यह हाथ ले,
एक दिन होगा
जब मैं न हूँगा ।”

—(परिमल)

‘प्रसाद’ जी को झरना देखकर ‘कल्पनातीत काल की घटना’ की रटना लग जाती है—

मधुर है स्रोत, मधुर है लहरी ।
वात कुछ छिपी हुई है गहरी ॥
कल्पनातीत काल की घटना ।
हृदय को लगी अचानक रटना ॥

—‘झरना’

‘निराला’ जी की ‘शेष’ एवं ‘वृत्ति’ रचनाएँ इसका सफलतम उदाहरण हैं । ‘पन्त’ जी ने अपनी सुप्रसिद्ध ‘नौका-विहार’ रचना का अन्त एक दार्शनिक निष्कर्ष के साथ किया है—

ज्यों ज्यों लगती है नाव पार
उर में आलोकित शत-विचार
इस धारा-सा ही जग का क्रम, शाश्वत इस जीवन का उद्गम,
शाश्वत हैं गति, शाश्वत संगम ।
शाश्वत नभ का नीला विकास, शाश्वत कवि का यह रजत-हास,
शाश्वत लघु-लहरों का विलास ।
हे जग-जीवन के कर्णधार ? चिर जन्म-मरण के आर-पार ।
शाश्वत जीवन नौका-विहार ।

कभी-कभी प्रकृति-चित्रण करने के पश्चात् अन्त में विचार निष्कर्ष निकाल कर, प्रकृति के किसी दृश्य व्यापार का इस प्रकार चित्रण करते हैं कि उससे जीवन-जगत् के किसी मार्मिक सत्य के प्रति मधुर ध्वनि प्राप्त होती है । ऐसे वर्णन को अन्वोक्ति-रूप वर्णन कह सकते हैं । ‘पन्त’ जी की ‘झर गई

कली' वाली कविता ('गुंजन') में सौन्दर्य एवं मधुर यात्रा के असमय ही विलुप्त हो जाने का निष्कर्ष ध्वनित है। 'ज्योत्स्ना' के 'ओस का गीत' नामक कविता में भी जीवन की चल्ता, सुन्दरता एवं लघुता का निष्कर्ष है :—

“जन्म नवल, अगणित पल
लेंगे कल, सृजन प्रवल !
जीवन चल, जीवन कल,
जीवन हिम-जल लघु-पल !”

—('पन्त')

कभी-कभी निष्कर्ष ही नहीं, किसी पूर्व-सिद्ध सत्य को प्रकृति से प्रमाणित भी करते हैं :—

“सुख-दुख के मधुर मिलन से
यह जीवन हो परिपूरन;
फिर घन में ओझल हो शशि,
फिर शशि से ओझल हो घन ।”

—['पल्लविनी']

विरह-मिलन से भरा सौझ-उपा का आँगन जीवन के हास-अधु-मय होने का प्रमाण है—

“यह सौझ-उपा का आँगन,
आलिंगन विरह-मिलन का।
चिर हास-अधु-मय आनन
रे, इस मानव-जीवन का ।”

—['पन्त']

वेमन की तोड़ी जाने वाली मकरन्द-भरी कलिका से 'प्रसाद' जी ने असमय ही समाप्त हो जाने वाले मधुमय जीवन या उसकी किसी मधुरतम आकांक्षा को ध्वनित किया है—

“मत कहो कि यही सफलता
कलियों के लघु जीवन की।
मकरन्द-भरी खिल जायें
तोड़ी जायें वेमन की ।”

—('आँख'-पृ० ४४ दि० स० से)

‘पन्त’ जी की ‘परिवर्त्तन’ कविता में भी प्रकृति की इस कोटि का अच्छा उपयोग हुआ है। छायावादी काव्य-धारा में आये प्रकृति-वर्णन का अन्तिम रूप प्रतीकात्मक है। यह कोटि शुद्ध रूप के प्रकृति-वर्णन की श्रेणी में पूर्णतः नहीं आती। प्रकृति के रूप-व्यापारों का उपयोग करते हुए भी कवि का लक्ष्य प्रकृति-वर्णन नहीं, वरन् उसके द्वारा किसी अन्य उद्दिष्ट सत्य की व्यञ्जना होती है। विचारात्मक या दार्शनिक दृष्टि वाले प्रकृति-वर्णन में तो प्रकृति की अपनी निजी वस्तु-स्थिति का भी एक पक्ष होता है और कवि और पाठक दोनों की ही बोध अथवा भावन-क्रिया में प्रकृति के उक्त दृश्य-व्यापारों की एक स्वतंत्र सत्ता होती है, पर प्रतीकात्मक वर्णन में प्रकृति के सभी दृश्य-व्यापार मात्र प्रतीक होते हैं। ‘प्रसाद’ जी की ‘ऑसू’ की निम्न पक्तियों में प्रकृति के दृश्यों की वस्तुवत्ता का, अर्थग्रहण में कोई स्वतंत्र महत्त्व नहीं—

“झझा झकोर गर्जन था
बिजली थी, नीरदमाला
पाकर इस शून्य हृदय को
सब ने आ डेरा डाला।”

× × × —पृ० १५

“पतझड़ था, झाड़ खड़े थे
सूखी सी फुलवारी में
किसलय नव कुसुम बिछाकर
आये तुम इस क्यारी में।”

× × × —पृ० १९

“छिप गईं कहाँ छूकर वे
मलयज की मृदुल हिलोरें।”

× × × —पृ० २९

“है हृदय शिशिर-कण पूरित
मधुवर्षा से शशि तेरी
मन-मन्दिर पर बरसाता
कोई मुक्ता की ढेरी।”

‘लज्जा’-सर्ग (‘कामायनी’) में यौवन के आगमन का वर्णन वसन्तागमन के रूप में हुआ है। यहाँ व्यापार एवं दृश्य तो क्रमशः सब वसन्त के उपस्थित होते हैं, पर उनसे यौवन के आगमन और विकास की ध्वनि स्पष्टतः प्राप्त होती है—

“मधुमय वसन्त जीवन-वन के,
 वह अन्तरिक्ष की लहरों में;
 कब आये थे तुम चुपके से
 रजनी के पिछले पहरों में !
 क्या तुम्हें देखकर आते यों
 मतवाली कोयल बोली थी !
 उस नीरवता में अलसाई
 कलियों ने आखें खोली थी !
 जब लीला से तुम सीख रहे
 कोरक-कोने में छिप रहना;
 तब शिथिल सुरभि से धरणी में
 बिजलन न हुई थी सच कहना ?
 जब लिखते थे तुम तरल हँसी
 अपनी फूँों के अचल में;
 अपना कल कंठ मिलाते थे
 झरनों के कोमल कलकल में ।”

ये प्रतीकात्मक वर्णन लाक्षणिकता पर आश्रित होते हैं। यह लाक्षणिकता कहीं ‘लक्षण-लक्षणा’ और कहीं ‘उपादान-लक्षण’ में अन्तर्भूत हो जाती है। किसी भाव-विशेष या गुण-विशेष को मानव मन में जाग्रत करने के लिए कुछ पदार्थ अन्यो की अपेक्षा अधिक सफल होते हैं। सफल प्रतीक वही माना जायगा जो गुण या भाव-विशेष के निमित्त अत्यन्त सबल प्रेरणा देने वाला हो या उसमें धर्म-विशेष इतने अधिक और सर्व-विदित रूप में हो कि सुनने वाला उसके नाम मात्र से उस धर्म या भाव का तुरन्त ग्रहण कर ले। उन्हें सहज भाव-व्यंजना से बहुत दूर न होना चाहिए। गुण-विशेष के लिए प्रतीक रूप में आने वाले पदार्थ तभी विशेष प्रभावशाली होंगे, जब वे उस गुणवाली प्रत्येक वस्तु से सर्वाधिक रूप में प्रकट होंगे। जीवन में फूल का सम्बन्ध सुख मुविधा से है। इसी प्रकार ‘शूल’ भी सगर की वावत् कटोर एवं दुःखदायी वस्तुओं का बोधक है। ‘वसन्त’ सुख, जीवन उत्थान और नव-जीवन का प्रतीक माना जाता है। ‘निराला’ जी ने अपनी ‘वासन्ती’ कविता में वासन्ती शोभा को नव-जीवन का प्रतीक माना है। पतञ्जल में वसन्त के आगमन की भाँति कवि समाज में नवीन जीवन और नवयुग की कामना कर रहा है—

“भर रेणु-रेणु मे नभ की फैला दो जग की आशा ।
खुल जाय खिली कलियों मे नव-नव जीवन की भाषा ॥

×

×

×

नव किरणों के तारों से जग की यह वीणा बँधो ।
प्रिय, व्याकुल झंकारों से साधो, अपनी गति साधो ॥
फिर उर-उर के पथ बधुर पग-द्वित मसृण-ऋजु कर दो ।
खर नव युग की कर-धारा भर दो द्रुत जुग में भर दो ॥”

—(‘परिमल’)

इसी प्रकार कविवर ‘पन्त’ जी भी ‘द्रुत झरो’ शीर्षक कविता में पतझर और वसन्त के प्रतीकों से जीर्ण-शीर्ण समाज में नवयुग की अवतारणा कर रहे हैं—

“मंजरित विद्व में यौवन के
जगकर जग का पिक, मतवाली
निज अमर प्रणय स्वरमदिरा से
भर दे फिर नव-युग की प्याली ॥”

—(‘पल्लविनी’—पृ० २१०)

‘पल्लविनी’ में सगृहीत ‘आकाक्षा’ (पृ० २११) एवं २१३ पृ० पर अंकित ‘गा, कोकिल !’ कविता भी प्रतीकात्मक रूप में ही प्रकृति का चित्र उपस्थित करती है ।

सुश्री महादेवी जी ने ‘दीप’ के प्रतीक द्वारा साधना-रत आत्मा एवं ‘सबल सवेरा’ के प्रतीक द्वारा साध्यप्राप्ति की सुखद परिस्थिति का संकेत किया है—

‘दीप मेरे जल अकम्पित, धुल अचञ्चल ।’

×

×

×

‘जब यह दीप थके तब आना ।’

×

×

×

‘सजल है कितना सवेरा’

—(‘दीपशिखा’)

“कल्पना निज देखकर साकार होते,
और उसमे प्राण का संचार होते,
सो गया रख तूलिका दीपक-चितेरा ॥”

—[‘दीपशिखा’]

महादेवी जी के प्रतीक बड़े मधुर और व्यञ्जक हैं। उनमें लोक-गीतों से मिटास है। नये कवियों ने भी प्रतीकों के चयन में प्रकृति का विशाल क्षेत्र ढूँढा है।

निम्न पंक्तियों में 'दो सुमन' दो कोमल हृदयों के प्रतीक हैं—

“आज के निर्जन मिलन में
दो अग्रचित उर मिलेंगे
प्यार की दुनियाँ वसेगी
दो सुमन कुचले खिलेंगे”

—('आराधना'-श्री कपिलदेव सिंह 'कपिल' पृ० १०२)

प्रिया के शशि-मुख एवं स्मृति-तारकों से युक्त अश्रुधारा-रूपी यमुना की गोभा भी देखिये—

“प्रति-विम्बित शशि-तारा युत वह
वन यमुना की धार वह चली।

पीड़ा वन साकार वह चली॥”—('वही' पृ० ३३)

इसी प्रकार श्री महेन्द्र जी ने अपने 'ये दीप जल रहे हैं' गीत में 'दीप' को 'नक्षत्र' अथवा 'स्मृतियों' का प्रतीक माना है। श्री गिरिधर गोपाल जी ने अपनी 'अग्निमा' पुस्तक के अमर-दीप वाली कविता में 'दीप' को अमर प्रेम का प्रतीक माना है—'प्रिये, साधना के हिमानी शिखर पर अमर दीप जलता रहा है, जलेगा।' श्री गोपालकृष्ण शर्मा 'गोपेश' ने अपनी 'भुक्त से मेरा नाम न पूछो' कविता ('धूप की लहरें' संग्रह से) में 'गिरि-गह्वर' को भीषण वाधाओं का प्रतीक माना है। छायावादी काव्य-धारा ने हिन्दी में नवीन प्रतीक ही नहीं प्रदान किये, वरन् नये-नये प्रतीकों को चुनने की दृष्टि का भी श्री गगेश किरा । हमारी भाषा में प्रतीकों के रत्न त्रिखर पड़े और भाषा का अभिव्यक्ति-भण्डार जगमगा उठा। यदि आज के जनवादी आर समूह-वादी मनोविज्ञान की दृष्टि से देखा जाय, तो आज की जन-प्रतिनिधिवादी और निर्वाचन-विश्वासी यह व्यवस्था ही प्रतीक-सहज है। अनेक व्यक्तियों की ओर से एक के द्वारा प्रति-निधित्व के सिद्धान्त को मानने वाले युग में, यदि कविता के क्षेत्र में भी एक गुणवाली बहुत-सी वस्तुओं के प्रतिनिधि के रूप में एक प्रतीक चुना जाय तो इसमें कौन-सी अस्वाभाविकता है ?

प्रकृति के क्षेत्र से किसी व्यक्ति दृश्य या उपकरण को प्रभावशाली रूप में ग्रहण कर, किसी घटना-व्यापार या विचार-धारा को व्यञ्जित करने के लिए ये प्रतीक

बड़े सहायक सिद्ध हुए हैं । कविवर सुमित्रानन्दन पन्त की पतझर के प्रतीक पर लिखी गई 'द्रुत झरो जगत् के जीर्ण पाता' आदि रचनाएँ इसका उदाहरण हैं ।

छायावादी काव्य प्रकृति-मय है । क्या वर्ण्य, क्या अवर्ण्य, क्या प्रतीक, क्या प्रत्यक्ष, क्या शुद्ध, भाव-रंजित और आभूषित, और क्या रहस्यात्मक सभी कोटियों में आया प्रकृति का पुष्कल प्रभूत रूप इस काव्य-धारा में कमल-पंखुरी की भाँति तैर रहा है । भाव प्रकृति-मय हैं तो प्रकृति भाव मय, प्रकृति स्त्री-मय है तो स्त्री प्रकृति मय । अभिव्यक्ति प्रकृति-मय है तो प्रकृति अभिव्यक्ति-मय । वह विषय, भाव और अभिव्यक्ति, तीनों ही पक्षों में सुन्दरतम रूप से विराजमान है । निशासा और कुतूहल से लेकर वह राग और विराग तक की प्रेरिका है । छायावादी काव्य-कल्पद्रुम पर मन्दार-रत्ना की भाँति छायी इस प्रकृति को देखकर ही तो कितने ही विचारकों ने 'छायावाद' को 'प्रकृति-वाद' कह दिया । प्रकृति के साथ अनेक रूपों में सम्बद्ध यह छायावादी काव्य फिर भी प्रकृति-वाद (प्रकृति में चेतना की अनुभूति) तक ही सीमित नहीं, वह जीवन-वादी और मानव-प्रधान है, प्रकृति मानव के लिए आयी है । वह कहीं जीवन की 'पृष्ठभूमि' के रूप में आती है तो कहीं 'अग्रभूमि' और कहीं 'पार्श्वभूमि' के रूप में । वह अपने 'शुद्ध' रूप में मानव की 'सपाषिका', 'द्रष्टा'-भाव रंजित रूप में मानव की 'सह-घमिणी', आभूषित-रूप में उसकी 'मनोरजिनी', 'उद्दीपन'-रूप में उसकी सप्रेरिका, 'अवर्ण्य'-रूप में उसकी परिसाधिका, विचारात्मक-रूप में मनुष्य की सह-चिन्तिका, 'रहस्यात्मक'-रूप में मानव-रागों की अग्रदूतिका तथा 'प्रताकात्मक'-रूप में उसकी मानस-नेत्री है । छायावादी कवियों ने इस प्रकृति को अन्तर्ब्राह्म सभी कोणों की संगिनी बनाया । समस्त छायावादो काव्य की अभिव्यक्ति में अपना अविकल सहयोग देते हुए प्रकृति ने इस युग को सम्पन्न बनाया है । इस मानववादी युग में चतुर्दिक् प्रशस्त होते हुए भी वह मानव पर आरुढ़ नहीं हुई है, वरन् मानव ने ही शिव की भाँति उसे अपनी परिपूरिका बनाया है ।



‘छाया’-युगीन यथार्थ और आदर्श

‘छाया-युग’ के कवियों में कल्पना और भावुकता का रमणीय प्रसार देखकर बहुत से पाठकों को भय होता है कि यह काव्य जीवन से दूर, कल्पना-लोक की सृष्टि है, इसका जीवन के यथार्थ से कोई सम्बंध नहीं। इसीसे इमे जीवन की वास्तविकताओं से दूर पलायन का काव्य भी कहा गया है। मनोविज्ञान को साहित्य में सीमा से अधिक प्रमुखता प्रदान करने वाले आलोचक इसे कैशोर-भावना का काव्य भी कहते सुने जाते हैं। कुछ आलोचकों ने ऐसा स्वर भी उठाया है कि जब देश शक्तियों की खोयी स्वतंत्रता को लौटा लाने के लिए अपने अस्तित्व के जीवन-मरण से जूझ रहा हो, देश के नौनिहाल सर पर कफन बाँध कर आबादी के दीवाने बन बैठे हों, उस समय छाया-युगीन कवि अपनी रोती कुटिया को भूल मर्मरी त्वग्रों और कल्पना के कुजों में व्यस्त हों, तो यह समान निरपेक्षता जीवन-शोषी, अस्वस्थ और वैयक्तिक नहीं तो क्या है ? उनकी दृष्टि से छायायुगीन काव्य अरुमण्य बैठे, मनचले अथवा रग्नप्रेमी युवक का निराश रदन है, जिसने जाने अथवा अनजाने अपने व्यक्तिगत जीवन की सभी सामाजिक खिडकियों को बन्द कर लिया है, जो दिवा-त्वग्रों की सुनहरी शून्यता में अस्फुट गुजार कर रहा हो, जो अपने निजी विषाद-कुहासों में अपने को दककर सामाजिक यथार्थों से कट गया हो ! भावुकता आज के बौद्धिक-मानी युग में अत्यन्त हेय और पिछड़े मानस-विकास का शोक हो गयी है। छायावादी कवि आदान-प्रदान की दुनियाँ के व्यवहार में पटु नहीं है, इसलिए आज का व्यवहार-पटु और अर्थ मनस्क विचारक उसे अनुपयोगी भावुकता का टोपी मानता है। कल्पना, भावुकता और आदर्शवादिता के मूल में कुछ यथार्थ है अथवा नहीं, इसी पर विचार करना इस अध्याय का मुख्य उद्देश्य है।

छाया-युगीन कवि सामान्य रूप से कल्पना-शील हैं। ये कवि विशेष रूप से कल्पना की विभूति एरी लेकर उत्पन्न हुए थे, प्रचलन अथवा विशिष्ट प्रवृत्ति-वश कल्पना को अपनाते थे, अथवा यह कि इसके साथ कोई सामाजिक परिस्थिति भी थी ? कल्पना तो कवि-मात्र की विशिष्टता होती है। साधारण व्यक्ति की तुलना में कवि की कल्पना-शीलता अधिक होती ही है। कल्पना बिना

कविता अथवा साहित्य-कला-मात्र की रचना हो ही नहीं सकती । छायावादी कवि इस सत्य से परे हो भी कैसे सकता है ? इस युग के साथ इतिवृत्तात्मकता और उपयोगिता-वादी आदर्श-वाद की एक 'द्विवेदी'-युगीन पृष्ठभूमि है । 'द्विवेदी'-युग का स्वर आचार-वाद, व्यवहारिक नीति-निष्ठा और उपयोगिता-मूलक आदर्शों का स्वर है । इस युग के कवि ने कल्पना को जान-बूझ कर छोड़ना भी चाहा है । उपयोगिता और उसपर आधारित एक विवेकवादी आचार-वृत्त से आगे इस युग का काव्य न बढ़ सका । इस युग ने पुरातन को अपना पूर्ण आदर्श मान लिया था, नवीन सामाजिक विकास की नवीन परिस्थितियों में उत्पन्न नवीन यथार्थों और उन यथार्थों के प्रकाश में व्यक्ति और समाज के नये सम्बन्ध-मूल्यों की चेतना 'द्विवेदी-युग' के काव्य की प्रयोजन-भूमि नहीं थी । व्यक्ति, परिवार, वंश, जाति और समाज के स्तरों पर नये मूल्यों की प्रतिष्ठा आवश्यक थी । समाज और साहित्य के रूढ़ि-बद्ध सौँचों में व्यक्ति की जागरूक चेतना कसमसा उठी थी । छाया-युगीन कवि ने इसी नवीन चेतना, नये जीवन-मूल्यों और नयी सामाजिक मान्यताओं से प्रतिक्रिया और प्रेरणा ली थी । द्विवेदी-युग के कवियों की अपेक्षा 'छाया'—पीढ़ी का कवि पुरातन के प्रति अधिक मुक्त भाव से विचार करने और नवीन मूल्यों को अधिक सहानुभूति देने की स्थिति में रहा है । रूढ़ि और बन्धनों के प्रति विद्रोही एवं क्रान्ति-चेता होने के कारण समाज और साहित्य दोनों ही भूमियों पर यह पीढ़ी पूर्व निषेधों के समक्ष मुक्त-वक्ष रही है । भावुकता और कल्पना के क्षेत्र में भी इन कवियों का मुक्त-गति होना इस भूमिका पर किंचित अधिक अस्वाभाविक नहीं है । अवरोध के विरुद्ध मुक्ति की कामना जीवन का शाश्वत धर्म है । 'द्विवेदी-युग' की रुढ़ कल्पना और कीलित भावुकता को इस भूमिका पर पूर्ण अवकाश मिला । नयी शिक्षा, नवीन विचारणा, नव्य परिस्थितियों और प्रगति के नवीन सोपानों ने अपने सामाजिक परिपार्श्व की रूढ़ता के प्रति इन कवियों को अधिक संवेदन-शील और भाव-प्रवण भी बना दिया था । इन बातों को ध्यान में रखकर, छाया-युगीन यथार्थ और आदर्श, और इनके मूल में निहित भावुकता और कल्पना का आगमन अधिक सुविधा से समझा जा सकेगा ।

जो लोग छायावादी काव्य को भावुकता-वादी और आदर्शाभास से पीड़ित मानते हैं, उन्हें यह न भूलना चाहिए कि छायावादी काव्य 'द्विवेदी-युग' की पृष्ठभूमि पर खड़ा हुआ है । 'द्विवेदी युग' हर चरण पर आचार और आदर्श का मंत्र दुहराता है । पुरातन मान्यताओं और विचार-सरणियों पर 'द्विवेदी-युग' का आदर्शवाद गरज रहा था । मयादा और अनुशासन के नाम पर चलने वाले

उसके अंकुशों का सामना करने के लिए एक आदर्शवादी स्तर ही अपेक्षित था। छाया-युगीन कवियों ने अपने सहज भाव-मूल के सहारे, 'द्विवेदी-युग' के जीवन और साहित्य ने जो जीवन-मय तत्त्व खो दिये थे, उन्हें फिर से सोधे; मानव के अस्तित्व की रक्षा, उसके वहन और विकास में सहायक उपादानों को उन्होंने अपनी जीवनी-शक्ति की नवीन भाव-कल्पना से संवारे। जीवन के मौलिक पदार्थों को इन कवियों ने भावना, चिन्तन और अनुशीलन के उच्च स्तर पर प्रतिष्ठित किये। इन कवियों का यह दृढ़ विश्वास था कि मानवीय मूल्यों और मानव के मूलगत स्वभावों के निषेध से आज के युग में किसी जाति या समाज का जीवन सम्भव नहीं है। शृंगार (प्रेम) और सोन्दर्य-मूलक भावनाओं के साहित्यिक बहिष्कार से 'द्विवेदी' युगीन काव्य निषेध-मुखी होने लगा था। 'छाया'-कवियों ने काल्पनिक देवत्व और असहज आचार-वाद की अश्वस्थ सीमाओं को अस्वीकार कर दिया। छायावादी काव्य में भावुकता और आदर्शवाद एक दूसरे के परिपूरक होकर आये हुए हैं; इन दोनों का लक्ष्य है पिछली पाढ़ी के अमान्य तथ्यों और वृत्तियों को उच्च-पीठिका प्रदान कर, समाज में मान्यता दिलाने का काव्यात्मक प्रयास। इन कवियों ने जीवन के यथार्थ और अपेक्षित मानवीय तत्त्वों को सामाजिक स्वीकृति दिलाने के लिए आदर्शकरण (आइडिअलाइजेशन) की प्रक्रिया अपनायी है।

इस उदात्तीकरण और आदर्शकरण के कारण वहाँ एक ओर इन कवियों के काव्यों में जीवन के यथार्थ और मौलिक तथ्यों को स्वीकृति मिली है, वहीं मानवता के उदाराशयों और उच्च उद्देश्यों को भी आदर प्राप्त हुआ है। इस कथन की निरापदता पर कोई सन्देह नहीं किया जा सकता कि 'छाया'-युगीन काव्य का मूल यथार्थ की धरती, और शिखर आदर्श के आकाश में स्थित है। धरती से मूल-रस लेकर आकाश में फैलने वाले अश्वत्थ की भाँति छायावादी काव्य न तो सत्य से विच्छिन्न है और न कल्पना ने निरपेक्ष। सत्य और यथार्थ के मूल उपादानों को कल्पना और भावुकता ने संवार कर आदर्श का आसन दिया है। छायावादी कवि आंधक वादिक स्पष्टन-मण्डन और तार्किक विवेचन में न पड़कर अपने तथ्य को भाव, कल्पना और साधना के सहारे आकर्षक बनाता है। अपनी नवीन रचनाओं के लिए उनका पथ बौद्धिक-करण और तर्क का नहीं, कल्पना और भावुकता के कलात्मक विधान का है।

'सुन्दर' के साथ जीवन के 'सत्य' और 'शिव' के रचनानामक समन्वय, परिष्कृत प्रेम की स्थापना, नारी के परिपूरक व्यक्तित्व के उदार उद्घाटन, मानव और प्रकृति के बीच निवृट भावात्मक सम्बन्ध, तथा देवी आदर्शों और अलौकिकता

के स्थान पर मानववादी स्थापनाओं को प्रतिष्ठित करने के साथ कसूना और पीडा को आवश्यक जीवन-मूल्य मानकर इन कवियों ने, उस नयी परिस्थिति और पाश्चात्य भौतिकतावाद की झकझोरती आँधी में उखड़ते हुए भारतीय जीवन-चरण को आस्था की सुदृढ़ नींव और विकास का व्यवस्थित आधार दिया है। पुरानी व्यवस्था की कीलें हिल रही थीं, रूढ़ मान्यताओं की सार्थकता सन्दिग्ध हो रही थी और आदर्श तथा यथार्थ एवं सत्य तथा कल्पना के बीच दरारें पड़ गयी थीं। आस्था और आचरण तथा मान्यता और व्यवहार की दूरी बढ़ती जा रही थी। भूत-वाद के कठोर प्रहार से आस्तिकता श्रद्धा से उतर कर संस्कारों में सिमट चली थी। अतीत और वर्तमान के बीच की दूरी जब-जब दुर्लभ्य हुई है, आदर्श और यथार्थ परस्पर जब-जब अपरिचित होने लगे हैं, अन्तर्जगत् और बाह्य जगत् के बीच जब-जब तनाव बढ़े हैं, जीवन-रागी आत्माओं ने अपनी मूल्यवती सवेदनाओं, अभाव-पूरक स्वर्ण-कल्पनाओं और नवीन मान-दृष्टियों से इस अन्तराय को भरा है। एक विशिष्ट और बीती परिस्थिति में गठित जीवन-व्यवस्था के मूल्य, जब-जब प्रगतिशील और जड़ होकर असंतुलन और वैषम्य की सृष्टि करने लगते हैं, साहित्य का इतिहास साक्षी है कि जीवन-शक्ति के नवीन अभिषेक्ताओं ने सदैव नयी भाव-कल्पना की अक्षत-रोली से 'राग-वादी' साहित्य का अर्चन किया है। समाज-व्यवस्था से जब-जब व्यक्ति का सन्तुलन ध्वस्त होने लगा है, जीवन के नये सौन्दर्य-शिल्पियों ने 'सत्य' और 'शिव' को 'प्रेम-वाद' की बीणा से विमुग्ध किया है। समष्टि-समवाय के बौद्धिक तन्तु जब-जब बिखर कर उलझने लगते हैं, 'भाव-योगी' कवि मानवता के उदात्त उपादानों को अपनी आस्थाओं के ताप से पिघलाकर मानों की एक नई चाशनी उतारते हैं। इन छाया-युगीन कवियों के समक्ष कुछ, ऐसी ही विषम परिस्थिति, कुछ ऐसा ही कसकने वाला असन्तुलन उपस्थित था। इनकी साहसिकता, भावुकता, कल्पना-शीलता और आदर्श-वादिता के काव्य-गत तत्त्वों का यही मर्म है, और इस खाई और दरार को भरने-पारकरने की प्रक्रिया में प्राप्त चोटें और व्यथाएँ, निराशा और आँसू, उनके 'कलाकार' के मानव का 'वेदना-वाद' है। ये कवि-कलाकार राजनीतिक आन्दोलन-कर्त्ता और प्रत्यक्ष सुधार-उपदेशक नहीं हैं, इनके पास एक सवेदन-शील, प्रेम स्वप्न का प्यासा निश्छल मानव-हृदय है। इस हृदय पर इन्होंने समाज और जीवन के आघात सहे हैं और उन आघातों को अपनी वाणी में उसी प्रकार मुखरित करने का प्रयास किया है जैसे दीपक अपने अन्तर्ताप से प्रकाश विकीर्ण कर जगत् को स्नेह का ज्योति-दान देता है। उनकी आँसू-धुली मुसकान और पीडा-धवल हासों का यही मर्म है। इसे ही

ये कवि काव्य—‘साधना’ का नाम देते हैं। अभी पिछले दिनों ‘आलोचना’-संपादक श्री विजय देव नारायण साहू ने पूना की ‘राष्ट्र-वार्णा’ में ‘साधना’ शब्द के प्रयोग पर आपत्ति की है और इसे पूर्व पीढ़ी का अन्तर्विरोध माना है। परिपाटी-गत पारिवारिक बन्धनों को निवाहते, अथवा चिन्म-कुमार रहकर समाज के विकृत सम्बन्धों और मूल्यों की ओर और विप को पीते हुए भी, इन काव्य-कला-साधकों ने जिस सत्यता और मर्यादा के साथ नवीन ज्योतियों को पूजित बनाने का प्रयास किया है, वह शब्द, अर्थ और उनके ‘साहित्य’ की भूमि पर ‘साधना’ से निम्न-स्थानीय नहीं। बल्कि परिपाटी और रूढ़ जीवन-दृष्टि को छोड़कर, स्वतंत्र अनुभूति और नये मूल्यों को लेकर चलने वाले नवीन सन्तुलन के खोजी के लिए कल्पना और आवेग अनिवार्य हो उठते हैं। इस युग की सबसे बड़ी प्राणवत्ता है मानव में विश्वास, जीवन में आस्था। सारी नवीनता इसी पर टिकी है। बड़ा आश्चर्य होता है कि इस तनाव और संशय की स्थिति से जाते हुए भी, इन कवियों ने नवीन सामाजिक अर्थवत्ता और विगर्हित मानव-मूल्यों को कितनी कला के साथ उभारा है! जीवन के नवीन परिपार्श्व, और नयी वस्तु के साथ नवीन भाव-सन्तुलन स्थापित करना, फिर उन भाव-मूल्यों को नवीन शब्दावली के माध्यम से नवीन अभिव्यक्ति प्रदान करना कितना बटिल कार्य था! भाव और भाषा तथा वस्तु और रूप के इस नये जादू को सोचकर फारसी की निम्नलिखित पक्तियाँ याद आती हैं—

‘वराय पाकिये लपजे शवे बरोज आरद,
मुर्गोमाही हमः खुपतः अन्द व ऊ वेदार।’

‘कवि-कलाकार एक शब्द की पवित्रता के लिए रात को दिन कर देता है। चिट्ठियाँ और मउलियों (मुर्गो-माही) सब (हमः) सोइ हैं (खुपतः अन्द) और (व) वह (ऊ) जागता रहता है।’ समाज में छाये हुए विपाद ने ये कवि भी शरीर और मन से पूर्ण मुक्त कैसे हो सकते थे! उनके काव्य में आये विपाद के मधुर स्वर और निराशा का कारण चाहे सामाजिक परिपार्श्व और आर्थिक वातावरण में व्यक्ति के पैदागी की चेतना रही हो, चाहे उनका प्रेम-गत नैराश्य और खिन्नता, पर इन कला-साधकों ने अपनी आन्तरिक सत्यता, आनु-भूतिक तीव्रता और कला-सौन्दर्य की मंठी साधनी से उन सब को हृदय-सम्प्रेष्य और भाव-गम्य बनाया है। व्यक्तिगत अनुभूतियों को भी इन लोगों ने इतनी सामाजिक सार्थकता दे दी कि बहुत अर्थों में विप अनृत बन गया, दुर्दृष्टता शोभा और पीड़ा-व्यथा मानवता के तरल आभूषण एवं आत्मा के मधुर वरदान-ने लगाने लगे। इनकी दुर्दृष्टता और सफलता, सब पर एक उदार एवं शिष्ट मानव-वाद

का झलमलाता हुआ प्रकाश है । इनमें मानव के प्रति बड़ी सहानुभूति, उसकी व्यासों के प्रति एक स्नेह-पूर्ण स्वीकृति-भाव तथा उसकी महती सम्भावनाओं के प्रति अडिग आस्था है । क्षीण और दीन-हीन मानव के प्रति उनमें 'श्रद्धा' से कम समवेदना नहीं है—

“तपस्वी ! क्यों हो इतने क्लान्त ?
वेदना का यह कैसा वेग ?
आह ! तुम कितने अधिक हताश
बताओ यह कैसा उद्वेग ?
हृदय में क्या है नहीं अधीर
लालसा जीवन की निःशेष ?
कर रहा वंचित कहीं न त्याग
तुम्हें, मन में धर सुन्दर वेश ।”

['श्रद्धा']

मानव की वेदना, उसकी क्लान्ति और निःशेष जीवन-लालसा की वंचना पर उनका हृदय अत्यन्त दूयमान हो उठता है । मानव-हृदय के तरल आका-क्षाओं से भरे आशा के आह्लाद के प्रति उनमें बड़ी सहानुभूति थी—

“तप नहीं केवल जीवन-सत्य
करुण यह क्षणिक दीन अवसाद,
तरल आकाक्षा से है भरा
सो रहा आशा का आह्लाद ।”

['वही']

पुरातनता के निर्मोक्त के प्रति अनुचित मोह को छुड़ाकर वे परिवर्तन के साथ उन्हें नित्य नूतन आनन्द लेने का सन्देश भी देते हैं । पुराने देव-दैव-वाद के छिन्न-भिन्न उपकरणों पर वे मानव-सत्ता की श्री खिलाने के पक्षधर थे—

“देव असफलताओं का ध्वस
प्रचुर उपकरण जुटाकर आज,
पड़ा है बन मानव-सम्पत्ति
पूर्ण हो मन का चेतन राज ।”

['वही']

तरल आकाक्षा से भरा मन का यही 'चेतन राज' इनकी स्वप्न-शाला थी । 'प्रसाद' की मानव-अस्तित्व की कल्पना कितनी महान् थी—

“विधाता की कल्याणी सृष्टि
 सफल हो इस भूतल पर पूर्ण;
 पटें सागर, बिखरें ग्रह-पुज
 और ज्वालामुखियाँ हों चूर्ण ।
 उन्हें चिनगारी-सदृश सदर्प
 कुचलती रहे खड़ी सानंद;
 आज से मानवता की कर्ति
 अनिल, भू, जल में रहे न वन्द ।
 जलधि के फूटें कितने उत्स
 द्वीप कच्छप डूबे उतराय;
 किन्तु वह खड़ी रहे दृढ़ मूर्ति
 अभ्युदय का कर रही उपाय ।
 विश्व की दुर्बलता बल बने,
 पराजय का बढ़ता व्यापार;
 हँसाता रहे उसे सावितास
 शक्ति का क्रीड़ामय संचार ।
 शक्ति के विद्युत्कण जो व्यस्त
 विकल बिखरे हैं, हो निरुपाय;
 समन्वय उसका करे समस्त
 विजयिनी मानवता हो जाय ।”

—[‘श्रद्धा’]

‘पन्त’ की दृष्टि में भी जिस मानवत्व की कामना-रूपना थी, वह देवत्व के
 द्वार का भिखारी निराश और सघर्ष से टूटा-थका मानव नहीं, अपने मानवत्व में
 ही मूल्यवान् और सर्व-क्षम है । उस मानव के रूप-रंग, अस्थि-रक्त, आशा-
 आकांक्षा, सभी के प्रति उनकी मधुर लालसा बँधी हुई है—

“यौवन-ज्वाला से वेष्टित तन
 मृदु त्वच, सौन्दर्य-प्ररोह अद्भ ।

×

×

×

प्रभु का अतन्त्र वरदान तुम्हें,
 उपभोग करो प्रति क्षण नव-नव
 क्या कमी तुम्हें है त्रिभुवन में
 याद बने रह सको तुम मानव ।” [‘शुभ-पथ’]

महादेवी भी अपने उसी व्यक्तित्व से देवताओं के पीड़ा पाल सकने की क्षमता को चुनौती देती हैं और अपने मरने-मिटने के अधिकार और अहं को नहीं खोना चाहती—

“मेरी लघुता पर आती जो देव लोक को ब्रीड़ा,
उनके प्राणों से पूछो क्या पाल सकेंगे पीड़ा ?”

× × ×

“क्या अमरों का लोक मिलेगा, तेरी करुणा का उपहार ?
रहने दो हे देव ! अरे यह मेरा मिटने का अधिकार ।”

—[‘नीहार’]

शास्त्र की दृष्टि से ‘शृंगार’ कहिए अथवा व्यावहारिक रूप में ‘प्रेम’, ‘द्विवेदी-युग’ में वह ‘रीति-काल’ और ‘ब्रजभाषा’ की प्रतिक्रिया में अस्पृश्य-साम्रक्ष जाता था । कवि इसके प्रति बड़ा सशंक भाव रखते दिखलाई पड़ते थे । अवसर आने पर भी सौन्दर्य और प्रेम से कतरा कर ये कवि कुछ आचार-सूत्रों की उद्धरिणी कर अथवा कोई उपयोगिता-वादी उपदेश देकर काम चलता करते दिखाई पड़ते हैं । छायावादी कवियों और सर्वप्रथम ‘प्रसाद’ जी की दृष्टि में उस युग का वह निषेधात्मक कोण अखरा । वे ब्रजभाषाकाव्य की भूमि से खड़ी-बोली के क्षेत्र में उतर कर उसे परिशुद्ध, मानवोचित और स्वीकार्य रूप देने की ओर कृत-संकल्प दिखाई पड़ते हैं । ‘चित्राधार’ की अधिकांश कविताओं में प्रेम और सौन्दर्य की प्रतिष्ठा है । ‘चित्राधार’ से ‘कानन कुसुम’ की खड़ी-बोली की रचनाओं में आने पर, वहाँ भी प्रेम और सौन्दर्य के प्रति आदर, आकांक्षा और स्वीकृति की भावना असंदिग्ध रूप में मिलती है । ‘चित्राधार’ की ‘मानस’, ‘विदाई’, ‘नीरव प्रेम’, ‘विस्तृत प्रेम’ आदि रचनाएँ प्रसाद की नयी दृष्टि की द्योतक हैं । शृंगार परिशोधित और परिमार्जित है । अनुभूतियों नवीन हैं । रस और मर्यादा दोनों के प्रति कवि सचेत है । सन् १९०९ से निकट ही ‘प्रसाद’ जी के ‘प्रेम-पथिक’ का कुछ अंश ब्रजभाषा में ‘इन्दु’, कला १, किरण २ में ही निकल चुकी है । प्रेम की परिभाषा कितनी मनोवैज्ञानिक, मार्मिक एवं उस युग में कितनी नवीन थी—

“यह वह श्रम-शाला है रहे जो सून
सून रहै पै कलरव नितप्रति दून ।”

सन् १९१३ में खड़ी बोली के ‘प्रेम-पथिक’ में ‘प्रसाद’ जी ने कहा था—

“इस जीवन का लक्ष्य नहीं है श्रान्त भवन में टिक रहना ।

चलना होगा उस सीमा तक जिसके आगे राह नहीं ॥”

प्रेम और सौन्दर्य का यह चेतना-मय दृष्टिकोण, ब्रजभाषा के रीतिकालीन स्थूल शृंगार और 'द्विवेदी'-युगीन शुष्क काव्य-जाल के मध्य जीवन जगत् के प्रति एक नवीन दृष्टि कोण का परिचायक है। विश्वात्मा और विश्व-शरीर की सत्यता की अनुभूति विचारों की प्रत्यग्रता की घोषणा थी—

“स्निग्ध, शान्त, गम्भीर, महा सौन्दर्य-सुधा सागर के कण ये सब बिखरे हैं जग में-विश्व-आत्मा ही सुन्दरतम हैं ! न्योछावर कर दो उस पर हम, मन, जीवन, सर्वस्व, नहीं एक कामना रहे हृदय में, सब उत्सर्ग करो उस पर।”
—(वही)

प्रेम की यह उदात्त दृष्टि अपूर्व थी—

“उस सौन्दर्य-सुधा-सागर के कण हैं हम तुम दोनों ही, मिलो उसी आनन्द-अम्बुनिधि में मन में प्रसुदित होकर यह जो क्षणिक वियोग, वहाँ पर नहीं फटकने पावेगा एक सिन्धु में मिलकर अक्षय सम्मेलन होगा सुन्दर।”

प्रेमी और प्रेमिका के समक्ष शरीर-मिलन का स्थूल प्रश्न नहीं, जीवन-पथ में सरिता बनकर उस सौन्दर्य सुधा-सागर तक दौड़ चलने का प्रश्न है।

प्रेम विश्व-शासक, सर्व तत्वों का चालक और गिरि, मरु तथा सागर के हृदय का आनन्द-मय 'धार्य' है। वहाँ अस्तित्व मिटा देना सिद्धान्त है, फिर विरहानुभूति के लिए अवकाश कहाँ—

“हो जब ऐसा वियोग तो संयोग वही हो जाता है यह संज्ञाये उड़ जाती हैं, सत्य तत्व रह जाता है।”

['प्रेम-पथिक']

सार्वभौम, विशुद्ध, आत्मिक, बलिदान-मुखी एवं पूजास्पद प्रेम का यह रूप इनके पूर्व 'रीति-काल' तक कहाँ था ? 'भक्ति युग' का प्रेम परलोक-मुखी एवं भगवत्परक है, उसमें मानवीयता की स्थापना नहीं है। 'प्रसाद' वा यह प्रेम मानव-स्तर से विकसित प्रेम है। विश्व को स्वीकृति देने का यह भाव, जो कामायनी के शैव-दर्शन में परिपुष्ट हुआ, उस युग के लिए नयी दृष्टि और नूतन चेतना थी—'प्रकृति मिला दो विश्व-प्रेम में, विश्व स्वयं ही ईश्वर है।' 'कानन-कुसुम' में सौन्दर्य की परिभाषा लक्षणीय है—

“किन्तु प्रियदर्शन स्वयं सौन्दर्य है।”

[वही, पृ० ५१]

सौन्दर्य की यह भाव-मूलक और प्रकृति में परिव्याप्त भावना पिछले युग के वस्तुवादी सौन्दर्य से कितना भिन्न और तात्त्विक है। 'झरना' भले ही १९२८ ई० में प्रकाशित हुआ, इसकी कविताओं का रचना-काल सन् १९१४-१७ तक ही, है। 'झरना' की 'आदेश' कविता में निठल्ली तपस्या और प्रार्थना के स्थान पर दुःखियों पर क्षण भर करुणा करने का आदेश किया गया है—'कोरी भक्ति भला किस काम की।' मानव-हृदय को ही भगवान् का पुण्य मन्दिर और उसके प्रति करुणा को भगवत्सेवा माना है। प्रेम, सौन्दर्य और सेवा के क्षेत्र में स्थूलता के स्थान पर सूक्ष्मता, प्रदर्शन के स्थान पर वास्तविकता और शारीरिकता के स्थान पर मानसिकता और आत्मिकता के उच्च सोपानों का उद्घाटन ऊँचा आदर्श है। यह आदर्श कोरी कल्पना और मन को छुटलाने के लिए नहीं हुआ है और न यह जीवन-भूमि से उच्छिन्न केवल वायवीय है। स्थूल शरीर के सौन्दर्य और मानव-सत्ता की मार्मिकता को स्वीकृति देकर उसे इस प्रकार उदात्त भूमिका दे दी गयी है कि 'द्विवेदी-युग' का कोई स्थूल-आचारवादी कवि निन्दित करने का साहस नहीं कर सकता। जगत् और जीवन के साथ मानव के भीतर निहित सौन्दर्य और आनन्द की क्षमताओं को छायावाद ने द्रुतकारा नहीं।

जहाँ रूप-सौन्दर्य और शृंगार के प्रसंग उठने पर वितृष्णा की नौक-भवें चढ़ जाती थीं, वहाँ इस रूप-सुधा, सौन्दर्यामृत और प्रेम-पीयूष को कानों से पी जाते और आँखों से हृदय में उतार लेने के लिए श्रोता और पाठक उत्सुक रहने लगे। 'काम मंगल से मंहित श्रेय' बन गया, अतिरस्कार्य हो गया।

'रीति-काल' की प्रतिक्रिया में, नारी-व्यक्तित्व भी 'द्विवेदी-युग' में एक अछूत विषय-सा हो गया था। इस युग ने नारी के भीतर भी अपनी नैतिकता के आग्रह को स्थापित कर उसे आचार-वाद की पुतली बना दिया था। नर-नारी का अनेकमुख सम्बन्ध और परस्पर परिपूरक रूप जो 'रीति-काल' के स्थूल शृंगार और 'द्विवेदी-युग' के नैतिक आचार-वाद में खो गया था, छाया-कवियों ने उसे ढूँढ़ कर फिर से प्रतिष्ठित किया। वह सहभागिनी, सहयोगिनी, सह-चारिणी, माता, वहन, देवी और प्रियतमा आदि सभी रूपों में निरूपित होकर ग्राह्य और शक्ति-रूप में स्वीकार्य हुई—

“यह लीला जिसकी बिकस चली

वह मूल शक्ति थी प्रेम-कला

उसका सन्देश सुनाने को

ससृति मे आयी वह अमला।”

अब नारी न संसार बिगाड़ने वाली माया रही और न विलास-पंक में धँसाने वाली विलासिनी ही, वह जीवन को समतल प्रदान करने वाली और पीयूष-स्रोत बनी—

“नारी ! तुम केवल श्रद्धा हो

विश्वास रजत-नग-पद-तल में,

पीयूष-स्रोत-सी बहा करो

जीवन के सुन्दर समतल में ।”

[‘लज्जा’ ११५]

‘पन्त’ जी ने नारी-हृदय में स्वर्ग देखा और उसकी लहरों में त्रिवेणी की लहरों का गान सुना, यहाँ तक कि उस शक्ति के अनुकरण में ही कवि ने लम्बे केश भी धारण कर लिये । ‘निराला’ जी ने नारी को समुचित महत्त्व प्रदान किया है । इस प्रकार व्यावहारिक जीवन के घरातल पर अप्रत्याज्य नारी अपनी स्वीकृति के लिए अपने सभी-रूपों में व्याख्यात हुई । नारी प्रकृति-स्वरूपा तक मानी गयी । नारी का यह आदर्शोक्ति जागतिक उपयोगिता के ठोस यथार्थ से विच्छिन्न नहीं, बल्कि वहीं से सम्प्रेरित और परि-शोधित हुआ है ।

दुःख, कष्ट और पीड़ा के मूल्यों की उपयोगिता की स्वीकृति के लिए इनका भी विस्तृतीकरण और आदर्शोक्ति हुआ । बौद्ध दर्शन से भी पोषण लिया गया । वियोग की महत्ता बढ़ कर जीवन-व्यापिनो हो गयी, यहाँ तक कि कवित्व का उद्गम भी वियोग और आह माने गये—

“वियोगी होगा पहिला कवि

आह से निकला होगा गान,

दुलक कर आँखों से चुप-चाप

वही होगी कविता अनजान ।”

[‘पन्त’, ‘पहलव’]

यह प्रणय और पीड़ा महादेवी जी के अधिमानस पर आध्यात्मिक रहस्य बन गये । यहाँ उन्हें एक दार्शनिक पीठिका प्राप्त हो गयी है, वहाँ दूरी भी रम-मय बन जाती है । पथ का अपरिचय और प्राणों का अकेलापन भी काम्य बन जाती है ।

छायावादी काव्य की व्यापक सौन्दर्य-चेतना देखकर इसे कुछ लोग सौन्दर्य-वादी काव्य भी कहते हैं। इन कवियों ने सौन्दर्य को बड़ा ऊँचा महत्त्व दिया, इसी से कुछ आलोचकों का ऐसा मत भी सामने आया है जो इसे 'स्वैण' अथवा 'नारी-काव्य' की सश्रा प्रदान करता है। 'पन्त' जो की सौन्दर्य-चेतना एक परिमार्जित कला-साधक की चेतना है। कहीं-कहीं वह स्वयं अपने में ही एक पूर्णता और लक्ष्य बन गयी है। 'पन्त' के अरम्भिक काव्य में उनका सौन्दर्य-प्रेम अधिक मुखर है। 'प्रसाद' का सौन्दर्य प्रकृति में प्रसारित होकर भी नारी में रूपायित हुआ है। 'पन्त' का सौन्दर्य नारी में ही न अटकर उसके बाहर प्रकृति और सूक्ष्म मानस-संवेदनों एवं आन्तरिक भाव-व्यगत् तक तरगायित रहता है। 'निराला' का सौन्दर्य-भाव आत्मस्थ है। उनकी आत्मा स्वयं इस सौन्दर्य का मूल है जो प्रकृति पर भी प्रच्छायित और प्रतिबिम्बित होता रहता है। इतना होते हुए भी उन्होंने 'सत्य' और 'शिव' को भुलाया या तिरस्कृत नहीं किया है। ये इन तीनों में अन्तर भी नहीं मानते। इनकी दृष्टि में उच्च सौन्दर्य सत्य और शिव दोनों ही है। 'पन्त' जो का कथन है—

“वही प्रज्ञा का सत्य स्वरूप
हृदय में बनता प्रणय अपार;
लोचनों में लावण्य अनूप
लोक-सेवा में शिव-आधार।”

‘कामायनी’ में ‘लज्जा’ अपने को चपल सौन्दर्य की धात्र भी कहती हुई उसका निरूपण करती है—

“मंगल कुंकुम की श्री जिसमें
विखरी हो ऊषा की लाली,”

× × × ×

“हो नयनों का कल्याण बना
आनन्द सुमन-सा विकसा-सा,”

× × × ×

“जिसमें दुख-सुख मिलकर मनके
सत्सव आनन्द मनाते हों।

उज्ज्वल वरदान चेतना का
सौन्दर्य जिसे सब कहते हैं;

जिसमें अनन्त अभिलाषा के

सपने सब जगते रहते हैं।”

[पृ० १०८, ९, १०]

इस प्रकार इन कवियों का सौन्दर्य कल्याण और सत्य से विरहित भावुक कल्पना के लोक का विहारी नहीं है। अपने उच्चाति-उच्च रूप में सर्वातिशायी होकर भी अपने भीतर जीवन के समस्त उन्नयनकारी सत्य और श्रेय-तत्त्वों को समाविष्ट किये हुए है। इस सौन्दर्य में सामान्य देह रूप मन और आत्मा के स्तर पर अनुभूत ऊँचा से ऊँचा भावित और आत्मीय सौन्दर्य-बोध समाया हुआ है। छायावादी काव्यों में नारी-रूप और उसके अंगों का जो नख-शिख-वर्णन हुआ है, वह अप्रतिम है। ‘प्रस्तुत’ और ‘अप्रस्तुत’ के बीच मूर्त-अमूर्त विधानों की बहुरंगियों से सौन्दर्य-बोध के अभिनव प्रतीकों एवं चेतना-द्वारों का अपूर्व उद्घाटन हुआ है। ‘कामायनी’ में ‘श्रद्धा’ और ‘इष्टा’ के रूप वर्णन अनूठे और अनुपम हैं। ‘पन्त’ जी ने अपनी कविताओं में मित्र बालिकाओं के जो रूप-चित्र उतारे हैं, वे भी अन्तर्ब्राह्म सौन्दर्य की दृष्टि से अछूते हैं।

भारतीय अतीत के गौरव युगों के प्रति इन कवियों ने अभ्यर्थना और आदर के भाव व्यक्त किये हैं। भारतीय विचारधाराओं और चिन्तनों से प्रेरणा और बल भी प्राप्त किया है। किन्तु इनमें पुरातन के प्रति अन्ध-मोह नहीं है। इन लोगों ने प्राचीन के प्राण-प्रद तत्त्वों को लेकर भी, वर्तमान की वथार्थ स्थितियों और नवीन मूल्यों की उपेक्षा नहीं की। कह सकते हैं कि वर्तमान विश्व-पृष्ठभूमि और प्रगति की स्थिति में अतीत का जो अशुभ ग्राह्य था, उसकी उपेक्षा न करते हुए इन्होंने अतीत-वर्तमान के बीच कोई खाई नहीं खोदी है। ‘द्विवेदी-युग’ की इतिवृत्तात्मकता और कठोर आचारिकता तथा ‘रीतिकाल’ की अंध स्थूलता का विरोध करते हुए भी इन लोगों ने प्रतिक्रिया में इतिहास के जीवन-प्रद सन्देशों को कभी अनसुना नहीं किया है। ‘प्रसाद’ जी ने शैव-दर्शन को व्यावहारिक पीठिका दी, ‘निराला’ जी ने अद्वैतवाद को जीवन का रस-रंग दिया, महादेवी जी ने बुद्ध की कवणा को ओंकारों का जल चढ़ाया। ‘पन्त’ जी ने नवीनता की आर सवस अधिक हाँकर भी भारतीय साधना की मूल्यवान् उपलब्धियों को कभी नहीं नकारा। ‘सरना’ में ‘तापमय जीवन शीतल करेली’ और ‘लहर’ में ‘लघु लघु लोल’ लहरों से उठने के अनुरोध में ‘प्रसाद’ जी का अनुष्ठान की सत्यता स्पष्ट है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि छायावादी काव्य का उपादान जीवन का ठोस यथार्थ है, उसके विन्यास, प्रस्तवन, प्रतिष्ठापन एवं भावन में चाहे जितनी कल्पनाशीलता, भावुकता और आदर्शवादिता आयी हो। यह भावुकता और आदर्शवादिता भी परिस्थिति-सापेक्ष है। यथार्थों को आकर्षक, मान्य एवं उच्च सत्त्यों से जोड़ने के लिए साधन और माध्यम रूप में भावुकता और आदर्शवादिता आयी है। नये यथार्थों की प्रतिष्ठापना के लिए उसका सर्वोपयोगी भावन आवश्यक होता है। जीवन और जगत् के मौलिक तथ्यों से निकटतम सम्बद्ध रहते हैं, इसी से ये कवि कल्पनावादी, आदर्शवादी और अत्यन्त भावुक लगते हैं। इनके आदर्श, कल्पना और भावुकता का मूल यथार्थ से कभी भी परिच्छिन्न नहीं है।



छायावादी काव्य में सादृश्य-योजना

(प्रभाव-साम्य)

जीवन में सादृश्य का बड़ा महत्व है । ज्ञान-प्रक्रिया में भी 'उपमान' का कम महत्व नहीं । सामान्य ज्ञान-बोध में हम देखी गयी वस्तु से अनदेखी वस्तु को तुलना या समानता कर उसका बोध कर-करा लेते हैं । काव्य में भी सादृश्य-योजना या साम्य-विधान का कम महत्व नहीं, पर यहाँ वह साधारण ज्ञान-बोध-प्रक्रिया से आगे बढ़ कर कुछ और अतिरिक्त कार्य भी करता है । वह हमें वस्तु-बोध तो करा ही देता है, उससे भी आगे बढ़कर वर्ण्य वस्तु को वह अलंकृत अथवा मनोरम भी बना देता है । काव्य में इसी विशिष्ट संपादन के लिए सादृश्य योजना का अत्यन्त महत्व स्वीकार किया जाना रहा है । अलंकारों में भी साम्य-योजना अलंकार-पद की अधिकारिणा तभी होती है, जब उससे चारुत्व की वृद्धि होती है । 'रस गंगाधर' के रचयिता ने इसी से 'सादृश्य सुन्दरं वाक्यार्थोपस्कारकमुपमालंकृतिः' कहकर सादृश्य के 'सुन्दर' और 'वाक्यार्थ' को सुशोभित करने वाले वैशिष्ट्य पर बल दिया है और सहृदय-हृदय को उसका साथी माना है । चारुता, चमत्कार और आनन्द के बिना सदृशता काव्योपयोगी नहीं होगी । आचार्य वामन ने भी समानता को कवि-प्रतिभात्मक और विनिश्चिति-विशेषात्मक कहकर इसी मर्म की पुष्टि की है ।

सभी युगों के काव्यों की भाँति 'छाया-युग' ने भी साम्य-विधान का आश्रय लिया है । उस युग के कवियों ने उपमा का प्रचुर प्रयोग किया है । यद्यपि विशेष का भी इस युग में सुन्दर उपयोग हुआ है, पर सादृश्य की दिशा में प्रभाव-साम्य के आधार पर इतनी अधिक उक्तियाँ आयी हैं कि हम प्रकार की उपमा छायावादी काव्य-द्वारा की एक निजी विशेषता और प्रमुख विभेदक लक्षण बन गयी है । हिन्दी के बहुत से विद्वानों ने सादृश्य के केवल दो ही प्रकार माने हैं, एक रूप-सादृश्य और दूसरा गुण-अथवा धर्म-सादृश्य । इन विचारकों ने गुण-सादृश्य में ही प्रभाव-सादृश्य को भी अन्तर्भुक्त कर लिया है । सुन्दर सादृश्य-विधान के लिए उन्होंने रूप, गुण और प्रभाव तीनों की सदृशता आवश्यक बतलाई । छायावादी

कवियों ने प्रभाव-पक्ष को ही सर्वाधिक महत्व दिया है। वस्तुतः उपमा की योजना में 'प्रभाव' सबसे महत्वपूर्ण पक्ष है। 'प्रभाव' के भीतर 'अप्रस्तुत' की भावानुकूलता, तदात्मता और रसात्मकता सभी समा जाती हैं। कवि द्वारा लया गया 'अप्रस्तुत' यदि पाठक अथवा श्रोता की ज्ञानेन्द्रियों और चित्त-चुत्तियों को उसी प्रकार प्रभावित नहीं करता जिस प्रकार 'प्रस्तुत', तो कवि का प्रयास असफल है। ध्वन्यात्मक आत्म-प्रसाद, रीत्यात्मक मनः-स्फोति, वक्रोक्तिगत विच्छित्ति-विलास, अलंकार-प्रसूत चमत्कृति, औचित्य-मूलक संगति और रसात्मक 'तन्मयीभवन-योग्यता' के लिए सादृश्य-योजना में प्रभाव-साम्य का होना अत्यन्त आवश्यक है। सत्य तो यह है कि रूप और गुण की समानता का लक्ष्य भी अनुकूल प्रभाव-सृष्टि ही है। कहें, तो यह भी कह सकते हैं कि रूप और गुण-साम्य साधन हैं और प्रभाव-साम्य साध्य। इसीलिए छायावादी काव्य के प्रसंग में प्रभाव-साम्य को इतना अधिक महत्त्व मिला है कि कहीं-कहीं इसी साध्य के लिए उक्त साधनों की नितान्त अनपेक्षा भी हुई है अथवा वे अत्यन्त क्षीण वा अप्रत्यक्ष रूप में ग्रहण हुए हैं। कहीं कहीं तो ऐसा लगता है जैसे कवि ने रूप और गुण की समानता की पूर्णतः उपेक्षा और अवहेलना भी की है।

छायावादी कवि अन्तः-सौन्दर्यवादी अथवा सूक्ष्म-मर्म-ग्राही कलाकार है, अतएव उसने रूप की स्थूल समानता और गुण के परपरित बोध से आगे बढ़कर वस्तुओं के सूक्ष्म प्रभावों अथवा पाठकों के मन पर पड़ने वाली भाव-छायाओं से अपना सीधा सम्बन्ध स्थापित कर लिया है। अपने आन्तरिक सौन्दर्याभिव्यजन के अभियान में कवि स्थूल आवरणों को चीर कर वस्तुओं के भीतर प्रविष्ट हो जाता है। दूसरे शब्दों में वह वस्तु की रूप-गुण-वत्ता से न उलझ कर द्रष्टा के ऊपर बड़ी प्रभाव-छाप को ही महत्त्व प्रदान करता है। इस प्रभाव-छाप को कहीं वह प्रतीकों में निक्षिप्त करता दिखाई पड़ता है तो कहीं उपचार-वक्रता से झलकाने लगता है। कहीं यह प्रभाव-साम्य लक्षण की आड़ से शोक उठता है तो कहीं विशेषण विपर्यय और ध्वन्यर्थ-व्यजना के व्याज से कटाक्ष करता दृष्टिगत होता है। इस दिशा में 'छाया-युगीन' कवि देश-काल की भिन्नता से आगे बढ़कर स्वभाव की भिन्नता में भी दो वस्तुओं में साम्य स्थापित कर देता है। उपमा और सादृश्य-विधान में देश-काल, पात्र, स्वभाव, उपमान की उपमेय से श्रेष्ठता आदि तत्वों को प्रमुखता देनेवाले विद्वान् छायावादी काव्य के इस प्रभाव-साम्य-मूलक औपम्य-विधान और सादृश्य-संयोजन पर नाक-भौं सिकोड़ते हैं और उस पर अशास्त्रीयता का आरोप लगाते हैं।

यह सच है कि साधारण पाठक के लिये अभ्यास न रहने और अपेक्षित संस्कार के अभाव में ऐसे सादृश्य-विधान के मर्म का भावन अपेक्षाकृत कठिन होता है, किन्तु 'ध्वन्यालोक' के अनुसार (येषां काव्यानुशीलनाभ्यासवशात् विशदीभूते मनो-मुहुरे वर्णनीयतन्मयीभवनयोग्यता ते हृदय-सवाद-भाजः सहृदयाः) संस्कार-शाल पाठकों के सामने यह कठिनाई कुछ भी नहीं है। सहृदय का यह लक्षण ही है कि वह काव्यानुशीलन के क्षण में अपनी वैयक्तिकता और उसके सीमित आग्रहों को भूल कर वर्णित भाव के साथ साधारण सम्बन्ध जोड़ कर तादात्म्य-लाभ करे। काव्य का रसास्वादन चैतन्य भाव-योग अथवा भाव-प्राप्ति में ही है। जो काव्य में अंकित सौन्दर्य अथवा व्यञ्जित भाव से एकाकार नहीं हो सकते, ऐसे पूर्वाग्रही पाठक कविता का आनन्द नहीं ले सकते और न संकेतित सौन्दर्य का साक्षात्कार कर प्रसन्नता ही पा सकते हैं।

भाव-मर्म के तन्मय साक्षात्कार और वस्तु-सौन्दर्य के अन्तःस्पर्शी दर्शन के बाद, भाव-प्रवण कवि अपनी सम्यक्-ज्ञात और सुष्ठु प्रयुक्त शब्दावली से ऐसा चित्र उपस्थित करता है कि उसके प्रत्यक्षाकृत सौन्दर्य, अनुभूत सत्य तथा उसके पाठकों के बीच के सारे व्यवधान मिट जाते हैं, दोनों ही आमने-सामने हो जाते हैं। पाठक और काव्यानुभूति के बीच इस निकटता की लाने के लिए छायावादी कवियों ने कई प्रकार के साधन अपनाये हैं। जब वस्तु का स्थूल और बाह्य प्रत्यक्ष इतना प्रमुख होता है कि उसके भीतर का सूक्ष्म सत्य छाया में पड़ने लगता है, तो वे मूर्त 'प्रस्तुत' के लिए अमूर्त 'अप्रस्तुत' ला सटा करते हैं, और जब वर्ण्य विषय का अमूर्त पक्ष अत्यन्त प्रबल होकर उसकी मूर्तिमत्ता के मूल्यों को गोंग करने लगता है तो अमूर्त 'प्रस्तुत' के लिए मूर्त 'अप्रस्तुत' की योजना कर देते हैं। दोनों ही दशाओं में वे अपने प्रिय सूक्ष्म अर्थ को उपेक्षित नहीं जाने देना चाहते। ऐसे साम्य-विधानों में यह सूक्ष्म अथवा आन्तरिक मर्म ही मूल होता है। इस मर्म को पकड़ कर चलने वाले सहृदय के लिए इन सादृश्य-योजनाओं का रसास्वाद्य सदैव सुख होता है।

इन सादृश्य-योजनाओं को और अधिक चार आर प्राग-मय बना देने वाला दूसरा तत्त्व होता है इन कवियों का व्यापक मानव-वाद, मानवीय संवेदना और मानव व्यक्तित्व का विस्तार। यह मानवीयता प्रकृति के ऊपर भी उत्थित होकर उसे नवीन अर्थों और नये भव्यतर संकेतों से सम्पन्न कर देती है। प्रकृति का यह सम्पन्न-नमृदुरूप 'आलम्बन' और 'उद्घोषन' होकर तो आता ही है, अलंकार और अलंकार्य बनकर भी निरंतर उठता है। वहाँ भी प्रकृति का मानवीकरण

हुआ है, अथवा वह मानव-भाव-रजित या मानव-सापेक्ष रूप में चित्रित हुई है, साम्य-योजना का यह उच्चतर मानवीय अर्थ-युक्त पक्ष सर्वत्र दर्शनीय है ।

मेरे विचार से साम्य-विधान की यह प्रक्रिया प्रयत्न-साध्य अथवा सचेत कला के कृत्रिम प्रयास के फल-स्वरूप नहीं आयी है । अन्तःसौन्दर्य और सूक्ष्म सत्य के तीव्र उन्मेष की दशा में यह व्यापार स्वाभाविक होता है । उस मर्मानुभूति की औँच में ढलकर अभिव्यक्ति का जो रूप बनता है, वह कवि की प्रतिभा से स्वयं अपने उपयुक्त सौँचा पा लेता है, उसमें बहुत अधिक अध्य-वसाय और बौद्धिक श्रम की अनिवार्यता नहीं होती । सत्य और सौन्दर्य-दर्शन के उस उदात्त क्षण में कवि की प्रतिभा उसकी स्मृति और वासना के संस्कार-कोष से अपने आप आवश्यक उपादान ले लेती है । कहा जा सकता है कि विशेषण-विपर्यय, मानवीकरण और ध्वन्यर्थ-न्ययना की अभिव्यक्ति-प्रणालियाँ बाह्य चेष्टा और बौद्धिक श्रम का ही परिणाम हो सकती हैं, जहाँ कविको अपने भाव-लोक से उतर कर सोचना पड़ता है । इस दृष्टि से छायावादी काव्य-कला सचेष्ट अथवा प्रयत्नज कला है । किन्तु यह पहले ही कहा जा चुका है कि छायावादी कवि मानव-अस्तित्व और उसकी अर्थवृत्ताओं के प्रति सदैव जागरूक है । वह चाहे मानवेतर सृष्टि को 'आलम्बन'-रूप में लेता है अथवा 'उद्दीपन'-रूप या 'उपस्कर'-रूप में, वह उसे मानवीय स्पर्श दे ही जाता है । अपने अस्तित्व और अपनी अनुभूतियों के प्रति जाग्रत छायावादी कवि या तो प्रकृति में भी अपने ही 'मानव' को देखता है अथवा उसमें ही एक मानवीयता का दर्शन करने लगता है ।

छायावादी कवियों का यह चैतन्य-विलास कुछ आज की ही वस्तु नहीं है । विश्व के सभी महाकवियों ने सत्य-सौन्दर्य के मर्म-दर्शन-क्षणों में ऐसा ही वाणी-विधान किया है । इन विशिष्ट क्षणों में वाल्मीकि और कालिदास ने भी 'अप्रस्तुत'-योजना और सादृश्य विधान करते हुए मूर्त-अमूर्त आचारों का भेद भुला दिया है । अनुभूति की श्री और भाव की तरलता में 'रूप'-'अरूप' और 'स्थूल'-'सूक्ष्म' के परपरित मोटे विभाग टूट गये हैं और कवि समग्र शक्ति के साथ अपने कथितव्य को पकड़कर अपने पाठक को सँप देता है । फिर आलोचक चाहे उसे उपचार-वक्रता कहें, प्रतीयमानता का नाम दें, विच्छिन्ति-भगी के नाम में अभिहित करें या अन्य कोई अभिधान दें, कवि के लिए तो वह 'सत्य-शिव-सुन्दर' के साक्षात्कार और उसकी अभिव्यक्ति का अनिवार्य साधन अथवा सत्य-निष्ठ कर्तव्य होता है ।

रूप और गुण पर ध्यान देने पर इस प्रकार के साम्य-विधान के समय कवि की दृष्टि स्वभावतः ऐसे 'अप्रस्तुतों' पर जाती है, जो रूपाकार और गुणों

की समानता ला सकें। ऐसे अवसरों पर अपेक्षितया वस्तु की स्थूलतर सत्ता ही कवि दृष्टि में होती है। यद्यपि रूप-सौन्दर्य और गुण की सूक्ष्मता में उतर्गने पर वहाँ भी ऐसे 'अप्रस्तुत' लाने पड़ते हैं जो बाह्य रूपाकार की समानता को छोड़कर आन्तरिक विशिष्टताओं को अपना लक्ष्य रखते हैं, किन्तु जहाँ पर सूक्ष्म मर्म की बारीक अनुभूति लक्ष्य होती है, वहाँ तो अनुभूति के प्रति सत्यनिष्ठ कलाकार सामान्य स्थूलता को छोड़ कर, सूक्ष्मता की प्रतीति-प्रीति के लिए आगे बढ़ता ही है, उसे बढ़ना ही पड़ता है।

'ऋग्वेद' के 'ऊषः-सूक्त'-कार को जब ऊषा की समानता दूध दुहते समय ऊषस्वती घेनु से करनी पड़ी होगी, तो उसके सामने स्थूल गत साम्य की भावना अवश्य ही न रही होगी। उसके सामने अवश्य ही ऊषा का वह रूप रहा होगा, जहाँ वह अपनी दुग्धोपम उज्ज्वल रश्मियों से समस्त समार को अमृत-पय जाग्रति और शक्ति देती है। ऊषा को गाय कहने में, ऊषा के भीतर अनुभूत शक्ति-दाता और आनन्द-प्रदायक सूक्ष्म तत्त्व की व्यंजना को ही रूपायित करने का लक्ष्य निहित है—

‘अधि येशांसि वपते नृत्तृरिवापोणुते

वक्ष उस्त्रेव वज्रह।’ ऋग्वेद १।५२।४

‘वाल्मीकीय ‘रामायण’ के ‘सुन्दर-कण्ड’ में वह स्थल भी दर्शनीय और परीक्षणीय है, जहाँ हनुमान ने सीता को क्षीण महाकीर्ति, तिरस्कृता श्रद्धा, परिक्षीणा प्रशा, विध्वस्ता सम्पत्ति, प्रतिहता आशा, उत्थात-काल की दीप्ता दिशा, अपहता पूजा, राहु-प्रस्ता पूर्णचन्द्रवाला पूर्णिमा, प्रशान्ता अग्नि-शिखा आदि की मौति देता था—

“सन्नामिव महाकीर्ति श्रद्धामिव विमानिताम् !

प्रज्ञामिव परिक्षीणामाशां प्रतिहतामिव ॥

आयनीमिव विध्वस्तामाज्ञां प्रतिहतामिव ।

दीप्तामिव दिशं काले पूजामपहतामिव ॥

पद्मिनीमिव विध्वस्तां हतशूरां चमूमिव ।

प्रभामिव तमोऽध्वस्तागुपक्षीणामिवापनाम् ॥

वेदीमिव परामृष्टां शान्तामग्निशिखामिव ।

पौर्णमासीमिव निशां राहुप्रस्तेन्दुमण्डलाम् ॥”

[‘सुन्दर काण्ड’, १९ सर्ग, ११-१४ श्लोक]

अधिकांशतः उक्त छन्दों में आये हुए ‘उपमान’ सूक्ष्म अथवा अमूर्त हैं। तिमिर-रगत चन्द्र-विम्बवाली पूर्णिमा और पद्मिनी तथा नदी आदि ‘अप्रस्तुत’

मूर्त्त हैं। पूर्णिमा, पद्मिनी, नदी, यज्ञवेदी, सेना और अग्नि-शिखा आदि उपमानों के स-रूप होने पर भी उनके आकारों और सीता के बाह्याकार में बहुत अन्तर है। यह साम्य-योजना अवश्य ही अन्तर्वर्ती साम्य को लेकर हुई है, अन्यथा स्थूल साम्य की दृष्टि से इसमें बहुत से अभाव निर्दिष्ट किये जा सकते हैं। वस्तुतः कवि की दृष्टि स्थूल एवं बाह्य रूपाधारित साम्य पर है ही नहीं। वह तो इन उपमानों की रूपाकार-गत स्थूल विभिन्न के भीतर से अनुभूत किसी न किसी सूक्ष्म अथवा अरूप-अमूर्त्त साम्य को उभाड़ना चाहता है, इसीसे उसने ऐसे अप्रस्तुत जुटाये हैं। अमूर्त्त उपमानों में तो वह सूक्ष्म आनुभूतिक समानता और भी मुखर हो उठी है, मूर्त्त उपमानों से रूप में अपेक्षतया सूक्ष्मतर होते हुए भी, अमूर्त्त उपमान उस घर्म-विशेष की सूक्ष्मता को और अधिक स्पष्टता से अभिव्यक्त कर देते हैं। सम्पत्ति, प्रज्ञा, श्रद्धा, कीर्ति, आशा, आदि उपमान तो एकदम भावात्मक और अमूर्त्त हैं। वास्तव में कवि वाहमीकि की दृष्टि यहाँ सीता के व्यक्तित्व के स्थूल स्तरों से भीतर उतर कर उन मूलकेन्द्रभूता संवेदनाओं को सँजोकर पाठकों के सामने समूर्त्त कर रही है जो अन्तःस्थ होकर उसे संप्राण किये हुए हैं। सीता की श्रद्धा कभी भी क्षुण्ण नहीं हुई, पर फिर भी वे पति द्वारा तिरस्कृता हुई हैं। उनकी आशा को प्रतिहत भले ही किया गया है, पर उनकी वह आशा प्रतिहत होकर भी कम नहीं हुई है ॥ अपहृत भले ही कर दी गयी हो, पर अपने देवता पर निष्ठावर होने की पावन योग्यता और लगन में कण-मात्र भी कमी नहीं ॥ यहाँ बाहरी रूपाकार के सादृश्य की बात नहीं है, यहाँ रूप गुण से आगे इनके द्वारा द्रष्टा के मन पर डाले जाने वाले प्रभाव का महत्त्व है। यदि महाकीर्ति ही क्षीण हो जाय, श्रद्धा भी तिरस्कृता हो, आशा प्रतिहत और पूजा अपहृता हो तो यह दृश्य या घटिति अपने में कितनी प्रभाव-कारिणी होगी, इस स्थिति में द्रष्टा का मन कैसा हो जायगा, इसी को केन्द्र बनाकर यह सारा औपम्य-विधान आगे बढ़ा है। गुण साम्य और प्रभाव-साम्य का अन्तर भी इस कोटि पर पहुँच कर स्पष्ट हो जाता है। यहाँ आशा, प्रज्ञा या श्रद्धा के निम्नी गुणों या घर्मों की समानता पर अवधारण न देकर, उनके उन अवस्थाओं में न होने की स्थिति से उत्पन्न प्रभाव पर बल दिया गया है।

महाकवि कालिदास, 'उपमा कालिदामस्य' के अनुसार अपनी उपमाओं के लिए विश्व-विख्यात हैं। उनका संस्कार-कोष अनाधारण-रूप से सम्पन्न है। स्वभाविकता समानता, उचित प्रसंग, गाम्भीर्य, विविधता, लिंग-वचन आदि की एकता एवं रमणीयता में वे परिपूर्ण हैं। आन्तरिक अनुभूति, सौन्दर्य-

भावना की सूक्ष्मता और सत्योद्घाटन की तीव्र प्रेरणाओं ने महाकवि कालिदास को भी मूर्त्त उममेयों के लिए अमूर्त्त उपमानों के विधान की ओर अग्रसर किया है। अश्लील तथा नग्न शृङ्गार के वर्णन के आरोप वाले कालिदास रूप से गुण और गुण से सूक्ष्मतर प्रभाव के मर्म से पूर्ण परिचित थे। वस्तुतः रूप, गुण और वस्तु द्वारा द्रष्टा के मन पर डाले गये प्रभाव में सूक्ष्मता से सूक्ष्मतरता का क्रम है। 'अभिज्ञान-शाकुन्तलम्' में शकुन्तला का रूप-चित्रण स्थूल आधारों से आगे बढ़कर अरूप आधारों को भी अपनाता है। हमारे ज्ञान-बोध और अनुभव-चेतना की परिधि जीवन में सामान्य ऐन्द्रियता तक ही सीमित नहीं है। ऐन्द्रिय अनुभूतियों से आगे बढ़कर हम उच्चतर प्रत्ययों की भी उपलब्धि करते हैं। ये प्रत्यय (कन्सेप्ट्स) भी मानवता के जीवन-अंग बनते रहते हैं। समाज में उनके दैनन्दिन प्रयोगाभ्यास में हम उनके द्वारा भी सत्पृष्ठ और सन्फूर्त्त होते हैं। ये प्रत्यय हमारे सांसारिक सामान्य अनुभवों पर भी आधृत होते हैं और उनकी वैयक्तिक इकाइयों में ऊपर जाकर अनेक इकाइयों के सामान्य स्तर पर भी निमित्त होते हैं। ये हमारी प्रेरणा को उद्बुद्ध करते और हमारे जीवन के संचालन में भी क्रियमाण होते हैं। हम साम्य-विधान को केवल स्थूल रूप-गुणों तक ही नहीं सीमित कर सकते। इसलिए विश्व के सभी महान् साहित्यात्माओं ने इन स्थूल प्रतिबन्धों से आगे बढ़कर सूक्ष्म समानताओं को अपनाया है। काव्य की अभिव्यक्ति जीवन की ही भाँति, ऐन्द्रिय जगत् से लेकर सूक्ष्म प्रत्यय-जगत् तक प्रसृत है। शकुन्तला अनाघात पुष्प, उँगलियों में अलून किसलय, अनाविद्ध रत्न, नवीन अनाम्बादित मधु तो है ही, वह अखण्ड पुण्य का फल भी है ! पुण्य तो सूक्ष्म है ही, उसका फल तो और भी सूक्ष्म होगा—

“अनाघातं पुष्पं किसलयमलनं कररुहै-
रत्नाविद्धं रत्नं मधु नवमनाम्बादितरसम्।
अखण्डं पुण्यानां फलमिव च तद्रूपमनघं
न जाने भोक्तारं कमिह समुपस्थास्यति विधिः॥”

कालिदास ने 'शाकुन्तलम्' में ही चंचल चित्त की उपमा चीनाशुक (रेशम) से दी है। इसी प्रकार 'शुक्लेश' में वैवस्वत मनु की उपमा 'प्रणय' (ओरार) से दी गयी है और 'नेषादूत' में वैशाख पर्वत के शिखर को शकर या पुंजीभूत हास्य कहा गया है। रूप-मोन्दर्य के इन्द्रियोन्मत् एव सूक्ष्म पक्ष के प्रति भागतोय प्रतिभा, भारतीय मनीषा की भाँति ही सचेत रही है। स्वयं महात्मा तुलसीदास

जी ने जत्र सीता के रूप को 'छवि-गृह दीप-शिखा जनु बरई' कहा, तो उनका ध्यान भी प्रभाव-साम्य पर ही था ।

छायावादी कवियों की दृष्टि भी सौन्दर्य के प्रति सूक्ष्म-मुखी थी । उन्होंने कालिदास की भौति सौन्दर्य का मासल वर्णन भी किया है और ऐंद्रिक भी पर वे सुन्दरता के सूक्ष्म प्रकाश से अपरिचित नहीं थे । वे 'रूप' की 'अरूपता' और 'अरूप' की 'सरूपता'—दोनों से ही परिचित थे । अतएव उन्होंने मूर्त्त उपमेयों के लिए अमूर्त्त उपमान तो दिये ही, अमूर्त्त उपमेय के लिए मूर्त्त उपमान भी दिये हैं । आकार-प्रकार और देश-काल में महान् अन्तर होते हुए भी उन्होंने साम्य-योजनाएँ की हैं । मूर्त्त 'प्रस्तुत' के लिए अमूर्त्त 'अप्रस्तुत' देने में उनका लक्ष्य स्थूल में छिपे सूक्ष्म अर्थ को उमाड़ना रहा है—

“चन्द्र की विश्राम-राक्ता-बालिका-सी कान्त ।

विजयिनी-सी दोखती तुम माधुरी-सी शान्त ॥”

—['कामायनी'-प्रसाद]

चाँदनी और माधुरी नारी-व्यक्तित्व के सूक्ष्म पक्ष की व्यञ्जना करती हैं । यहाँ सौन्दर्य अपने विशुद्ध रूप में व्यञ्जित हुआ है । वासना या काम की गंध भी नहीं, फिर भी पावनता, माधुर्य आदि गुणों से युक्त होकर मनोमोहक है । इसी प्रकार 'ऑख' में 'प्रसाद' जी की पंक्ति है—

“जल ठठा स्नेह दीपक-सा नवनीत-हृदय था मेरा ।

अब शेष धूम रेखा से चित्रित कर रहा अँघेरा ॥”

यहाँ विरह-दशा को जले दीपक की धूम-रेखा का चित्र कहना कितना व्यञ्जना पूर्ण और मामिक है । दीपक की लौ की प्रकाशित दशा और बुझी दशा की धूम्रमयता का अन्तर संयोग की सुखदता और वियोग की दुःखदता के अन्तर की भौति है । दीपक जल चुका, केवल धूम बचा । संयोग के सुखद प्रकाश से प्रेमी वियोग के अधकार में पड़ गया है । यहाँ का साम्य प्रभाव पर ही टिका है । इस मर्म को न समझने वाले ब्रह्म से आलोचकों ने छायावादी काव्य को बौद्धिक और चिन्तन-प्रधान बताया है । उन्हें इनमें सहजता और नैसर्गिक स्फूर्ति के दर्शन नहीं होते । वे इस तथ्य को भुला देते हैं कि काव्य कवि का सहसा और त्वरित कथन ही नहीं है । रूप-गुण और प्रभाव के सूक्ष्म आयामों की अनुभूति और उसकी अपेक्षातः कठिनतर अभिव्यक्ति सहज-प्रातिभ (इन्स्टिक्टिव) ही नहीं होती । उसे व्यक्त और व्यञ्जित करने के लिए परिष्कृत लेखनी, परिमार्जित दृष्टि और व्यवस्थित योजना की आवश्यकता होती है । जो अम्यासी और सामान्य सत्कारों के व्यक्ति की दृष्टि से चिन्तित और

बुद्धि-प्रयास-जन्य लग सकता है, वह परिशीलन-सुसंस्कारी व्यक्तियों की दृष्टि से अक्लिष्ट और अकृत्रिम लग सकता है। 'वर्ण्य' के स्तर की ऊँचाई के साथ-साथ वर्णन का उत्तरदायित्व भी बढ़ता जाता है। 'कामायनी' में श्रद्धा के रूप-वर्णन में 'प्रसाद' जी ने सौन्दर्य के सभी स्तरों का आलोकित किया है। ऐंद्रियता से लेकर सूक्ष्म आत्म-स्तर तक कवि की दृष्टि ने विहार किया है—

“झुक चली सन्नीड़ वह सुकुमारता के भार,
लद गयी पाकर पुरुष का मर्म-मय उपचार।
गिर रहीं पलके झुकी थी नासिका की नोक,
भ्रूलता भी कान तक चढ़ती रही चेतोक।
स्पर्श करने लगी लज्जा ललित कर्ण कपोल,
खिला पुलक कदम्ब-सा था भरा गदगद बोल।

उपर्युक्त छन्दों में लज्जावती 'श्रद्धा' का चित्रण किया गया है। वर्णन शारीरिक और स्थूल है। लाक्षणिक भंगिमाओं से व्यापकता अवश्य आ गयी है और गौण होते हुए भी व्यंजना की झलक उम स्थूलता पर भी एक आभा फैक देती है, पर वर्णन की कायिकता में कोई सन्देह नहीं है। इस वर्णन और रीति-कालीन वर्णन का अन्तर भी स्पष्ट है। यहाँ शारीरिकता और मागलता होते हुए भी, अदलीलता तो है ही नहीं, अतिरजना द्वाग दूर की काँड़ी लाने का प्रयास भी नहीं है। लज्जा अभिधा के महभाव में ही नियोजित है। इसी कारण, अभिधा और लक्षणा में समजस सहचार-भूमि पर रूपाकार का जो चित्र अंकित किया गया है, वह 'वर्ण्य वस्तु' और 'मूल भाव' के अद्विष्ट-रक्त से बना है। 'प्रसाद' जी की लाक्षणिकता की यह सर्व-प्रमुख विशेषता है कि वह मूल उद्देश्य से बहुत ही कम विरहित होती है। लज्जावती नारी का एक साकार रूप आँखों के सामने खड़ा हो जाता है। अनुभव अत्यन्त स्वाभाविक और सु-चीत हैं। भ्रू और पुलक के 'अप्रस्तुत' भी चित्र-विधान के साथ पूर्णतः सम-स्वर हैं। यहाँ कवि का लक्ष्य एक मूर्ति खड़ी करना है, अतः अरूप अप्र-स्तुतों की योजना की ओर वह नहीं गया। चेतन के लिए बड़-जगन से लाये गये ये उपमान पूर्णतः एककृत और समप्रभावी हैं। कालिदास का एक चित्र भी तुलनीय हो सकता है—

“अधरः क्रिमलयरागः कोमलविटपानुकारिणौ वाहू ।
कुमुममिव लोभनीयं यौवनमग्रेषु मज्जद्वम् ॥”

—('अभिज्ञान शाकुन्तलम्')

महाकवि ने शकुन्तला को वसन्त-कालीन पुष्पित लता की समानता दी है । अरुण अघर नवीन-रक्त किमलय हैं, भुजाएँ कोमल विटप का अनुकरण करनेवाली हैं । स्पृहणीय पुष्प की भौंति अंगों में यौवन खिल उठा है । किसी अंग को खिला पुष्प कहने में जो सौन्दर्य है, वह परपरित होने से अलंकार की प्रेरणा से नियोजित भी कहा जा सकता है, किन्तु अंगों में प्रतीयमान यौवन को प्रफुल्ल कुसुम कहना सुन्दरता की एक अद्भुत झाँकी उपस्थित कर देता है । निश्चय ही यह उक्ति एक आलंकारिक उक्ति नहीं है, इसके पीछे सौन्दर्य की एक आह्लादक अनुभूति है, जो ऐसे ही कवि के माग्य में है जिस का ऐसा विश्वास है—

“रम्याणि वीक्ष्य मधुरांश्च निशम्य शब्दान्
पर्युत्सुको भवति यत् सुखितोऽपि जन्तु ।
तच्चेतसा स्मरति नूनमबोधपूर्वं
भावस्थिराणि जननान्तर-सौहृदानि ॥”

ऐसी दृष्टि और ऐसी सौन्दर्य चेतना ऐसे ही कवि की होगी जो शैवालानु-विद्ध सगसिज एवं मलिन हिमाशु में भी रम्यता और लक्ष्मी का दर्शन कर सकता है । ‘प्रसाद’ ने सलजा श्रद्धा’ के गद्गद् बोल को खिला कदम्ब-सा पुलकित और भरा कहा है । लज्जा-स्पृष्ट वाणी की सकोचशीलता, आनन्दमयता और पुलक की सूक्ष्म मुद्रा को दृश्यमान कदम्ब-पुष्प की समानता देकर कवि ने अरूपता को सरूपता दे दी है, आन्तरिक उकुलता को मूर्त्तिमान् कर दिया है । निम्नस्थ पक्तियों में सौन्दर्य की सूक्ष्मानुभूति सहृदय-सर्वेद्य है । उसमें तीव्रता के साथ-साथ विशदता का अभाव नहीं है । उपमेय ठोस और उपमान अशरीरी है पर कोमलता, कृशागिता और समर्पणशीलता की सूक्ष्मानुभूति विशद रूप से प्रतीयमान है—

“धूम-लतिका-सी गगन-तरु पर न चढ़ती दीन ।
दवी शिशिर-निशीथ से ज्यों ओस-भार नवीन ॥”

(‘कामायनी’—‘लज्जा’)

शिशिर ऋतु को अर्धरात्रि में आकाश की ओर बढ़ने के प्रयत्न में ओस से दबकर नमित हो जाने वाली धूम-लता के समान दीन-सी दिखलायी पढ़ने वाली ‘श्रद्धा’ का रूप कितना मर्म-मधुर और भाव-सज्जव है ।

‘पन्त’ जी ने सजल-साकार जल की एक धूँद की समानता के लिए सुकुमारता, गान, चाह आदि कई अरूप, भावात्मक ‘अप्रस्तुत’ प्रस्तुत किये हैं—

“जब अचानक अनिल की छवि में पला
 एक जल कण, जलद-शिशु सा, पलक पर
 आ पड़ा सुकुमारता-सा, गान-सा,
 चाह सा, सुधि-सा, सगुन-सा, स्वप्न-सा ।”

[‘ग्रन्थि’]

यहाँ सुकुमारता, सुधि और सगुन में कोई प्रत्यक्ष अर्थ-सन्नेत भले ही किया गया हो, पर स्वप्न, चाह और गान उस प्रसंग में प्रत्यक्ष अर्थ न देकर भी, बुन्द-निपात के सौन्दर्य और उसमें उत्पन्न सुगानुभूति की व्यंजना के लिए स्वप्न-सी मधुर-काम्यता, चाह-सी सहज प्रियता और गान-सी संगीत-मय मोहकता अपना निश्चित मूल्य रखती है। यह साम्य निश्चय ही अन्तः साम्य है, प्रभावगत साम्य है। इसी अन्तः साम्य को ध्यान में रखते हुए आनन्द-वर्धन ने कहा था—

“भावानचेतनानपि चेतनवच्चेतनानचेतनवत् ।

व्यवहारयति यथेष्ट सुकविः कान्य-स्वतंत्रतया ॥”

‘श्रद्धा’ का शरीर-सौन्दर्य बड़ा ही मनोमुग्धकारी और भावाकर्षक है। ‘प्रसाद’ शरीर रूप-सौन्दर्य को जहाँ एक ओर साकार कर देने का प्रयत्न करते हैं, वहीं दूसरी ओर प्रकृति के रमणीय रूपों के सन्निकर्ष से उदात्त, परिष्कृत और शरीरोत्तर भी बना देते हैं। छायावादी युग के अप्रस्तुतों में प्रकृति के उपकरणों से प्राप्त यह औदात्य यत्र-तत्र सर्वत्र दर्शनीय है। जट से चेतन की समानता देकर इन कवियों ने अतिशयोक्ति और सम्पादना-विरह (वस्तु में अप्रतीति) का जन्म नहीं दिया है, वरन् चेतन में और भी चेतनता जगा दी है, मासलता में सूक्ष्म सौन्दर्य का प्रकाश जगमगा उठा है—

“नील परिधान बीच सुकुमार

खुल रहा मृदुल अधनुला अन्न,

खिला हो ज्यों बिजली का फूल

मेघ वन बीच गुलाबी रंग ।

X

X

X

घिर रहे थे घुँवराले बाल

अंस अवलम्बित मुख के पास,

नील घन शावक से सुकुमार

सुधा भरने की विधु के पास ।”

[‘कामायनी’-‘श्रद्धा’]

नीले परिधान से झाँकते अधखुले अंग की समानता मेघ-वन-बीच खिले गुलाबी रंग के बिजली के फूल से दी गयी है । यहाँ एक बात और ध्यान देने योग्य है । साम्य-विधान में छायावादी काव्य-दृष्टि सश्लिष्ट योजना की ओर अधिक है । 'गीति'-कालीन काव्य में साम्य-विधान विश्लिष्ट है । वे रूप और गुण में किसी एक को उसके एक ही पक्ष में ग्रहण करते हैं । वर्ण-समानता होती है तो धर्म-साम्य को वे भूल जाते हैं, धर्म साम्य के अवसर पर रूप-साम्य को । छायावादी कवि साम्य योजना के समय समग्र प्रभाव (टोटल इम्प्रेशन) को दृष्टि से ओझल नहीं होने देता । इसके कारण जहाँ एक ओर रूप-धर्म और आकार का उत्कर्ष होता है, वहाँ प्रभाव की गहराई भी बढ़ जाती है । इससे रूप 'जौहरी की दुकान' न बनकर एक सजीव प्रभाव के रूप में ग्रहीत होता है । उसका प्रभाव इन्द्रिय-विशेष की परिधि में ही न सीमित रहकर पञ्च-ज्ञानेन्द्रियों से भी आगे हृदयावर्जन के विन्दु तक बढ़ता जाता है । मेघ में ऐसी बिजली जो वन में फूल की भाँति खिली हो ! यह चित्र ही अपने में कितना मनोहर और उड़ा ले जाने वाला है ॥ पाठक जब इन सबका भावन कर चुकता है, तब 'श्रद्धा' के अधखुले अंग के रूप की ओर बढ़ता है । कल्पनातीत यह सारा प्रकाश एक विन्दु पर केन्द्रीभूत हो उठता है, कवि की सद्बलानुभूति सचित्र हो उठती है । प्रभाव-समग्रता पर दृष्टि रहने से ही, कवि प्रकृति में दैनन्दिन प्राप्त रूप-सौँचों में अपने अनुभव को नहीं ढालता, वह अपने अनुभूत रूप के लिए प्रकृति-रूप-व्यापारों के साँचों को विशेषणों, क्रियाओं और भाववाचक सज्ञा के योग से बढ़ाता घटाता चलाता है । ऐसे अवसरों पर प्रकृति की अनुकृति लक्ष्य नहीं होती, अनुभूति को स्पष्ट रूप में प्रत्यक्ष करने के लिए प्रकृति ही अपने सशोषित रूपों में अनुगमन करने का प्रयास करती दिखलाई पड़ती है । ऐसी ही स्थिति में मेघ के वन कहे जाते हैं और बिजली के फूलों की कल्पना की जाती है । यहाँ कला अनुकारिणी नहीं, मौलिक योजिका होती है । धनों के शावक चाहे न होते हों, पर केशों की समानता के लिए उन्हें लघुकाय शावक बनना पड़ता है । इस स्थल पर चन्द्रमा का परपरित मुख-साम्य भी नया जीवन पा गया है ! रूप का बहिरंग तो आ गया, पर अन्तरंग को तूलिकार्पित करने की समस्या थी । 'श्रद्धा' के मुग्धात्व सलज्जता, अभिनवता, प्रत्यग्रता (नूतनता, ताजापन), मधुरता, निष्कलुपता और प्रकाशमयिता को लक्षित करने के लिए ही उषा की पहली कान्त लेखा आयी है—

“उपा की पहली लेखा कान्त
 माधुरी से भोगी भर मोद,
 मद-भरी जैसे उठे सलज्ज
 भोर की तारक-द्युति की गोद ।”

[वही-‘श्रद्धा’]

आन्तरिक चित्रण की प्रत्यक्षता के सामने कवि ने स्थूल और सूक्ष्म के भेद का तिरोभाव कर दिया । ‘वासना-सर्ग’ में वही ‘श्रद्धा’ वाल्मीकि की सीता के पृष्ठोक्त चित्रण की भाँति सूक्ष्म शरीरिणी हो जाती है—

“कौन हो तुम विश्व-माया-कुहक-सी साकार,
 प्राण-सत्ता के मनोहर भेद-सी सुकुमार ।”

यहाँ शरीर-साम्य नहीं, अन्तःस्थ सूक्ष्म चेतना का साम्य है । मनु को ‘श्रद्धा’ अपनी प्राण-सत्ता के सुकुमार भेद-सी लग रही है । मनु उसे पूर्णतः जानते तो नहीं; अतः वह ‘भेद’ है; पर उमकी प्राण-मोहकता में तो मनु को कोई भी सन्देह नहीं है, अतः वह प्राणस्थ कही गयी है । मनु को लगता है वह इस विश्व की माया का साकार कुहक ही न हो, वो उसे सशरीर मोहने आयी हो ! ये उपमान अतीन्द्रिय भले हो पर काव्य और जीवन स्थूलता से लेकर अपनी सूक्ष्मता के बृहद्विस्तार में सर्वत्र इन्द्रिय ग्राह्य ही तो नहीं और न रूप-सौन्दर्य ही ऐन्द्रियता-परिसीम है । छायावादी काव्य के ये सफल सूक्ष्म साम्य-विधान स्थूल से भी अधिक चित्रात्मकता लानेवाले हैं । कागज पर स्थूल का भले ही सूक्ष्म चित्र न बन सके, पर सहृदय के भाव सवादी हृदय-फलक पर ये सूक्ष्म प्रत्यय (कन्सेप्ट्स) भी चिरकालीन नग-साहचर्य के बल में जो प्रतिक्रिया जगाते हैं, वह चित्र से कम रंगीन, चाक्षुष और प्रभावकारी नहीं । माना, इनमें मानसिक प्रवास और बौद्धिक चेष्टा की अपेक्षा है, पर नन्कार-शील के लिए यह प्रक्रिया सहज, और बहुते अशो में अव्यवहित या अश्रमसाध्य होती है । कल्पना को ‘बुद्धि’-प्रक्रिया में सम्बद्ध कर समस्त छायावादी काव्य को बौद्धिक प्रवास कह देने से काम न चलेगा । कल्पना के इस कमनीय छोर को छोड़कर काव्य चल भी नहीं सकेगा । जैसे जीवन-जगत् में सत्य के सूक्ष्मतर मर्मों को नमस्ते के लिए ऊर्ध्व मन और ऊर्ध्व दृष्टि की आवश्यकता पड़ती है, वैसे ही काव्यान्तर्गत सूक्ष्म नृत्यों की अनुभूति, नमन और आस्वादन के लिए भी अवसर के अनुसार सूक्ष्म दृष्टि और अधिक ग्रहण-शील हृदय की आवश्यकता बनी रहेगी । काव्य-जगत् का ‘प्रजातन’ उभयवर्धीय और ‘नाम्यवाद’ एक ऊँचे स्तर पर ही सम्भव होगा । छायावादी काव्य में सामान्य आकारों की निर्मानो बुद्धि

क्षीण होकर कल्पना को अपना ध्वज दे देती है जो एक अपेक्षतया उच्चतर भूमि पर हृदय का परिपोषण और सन्नयन किया करती है। साम्य-योजना में छायावादी कवियों ने अलंकारों से परहेज नहीं किया, पर अलंकारों की शास्त्रीयता के पीछे उन्होंने भावों को जकड़ने का प्रयास नहीं किया है। इसीलिए उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक आदि अलंकार और उनके वाचक शब्द सहजतया आते-बदलते रहते हैं—

“नारी तुम केवल श्रद्धा हो
विश्वास-रजत-नग-पद-तलमें,
पीयूष-स्नात-सी बहा करो
जीवन के सुन्दर समतल मे ।”

—[‘कामायनी’-‘लज्जा’]

ऊपर नारी का श्रद्धा के साथ रूपक है, द्वितीय पक्ति भी रूपक में ही अभिव्यक्त है। तीसरी पक्ति में ‘सी’ वाचक से उपमा है, चतुर्थ में विभक्ति-युक्त रूपक है। नारी केवल श्रद्धा नहीं है, और भी वृत्तियों उसके व्यक्तित्व में संचरित होती हैं, पर यहाँ नारी को श्रद्धा-स्वरूपा कहकर नारी के सर्वश्रेष्ठ गुण को उभारा गया है। विश्वास को रजत-पर्वत कहा गया है। श्रद्धा विश्वास से उद्भूत होकर अमृत-धार की भाँति जीवन की विषमता को सम बनाती चलती है। अपने सुधा-मय स्पर्श से जीवन में प्राणोत्साह को प्रणोदित करने वाली क्रिया-मुखी नारी सचमुच एक शीतल प्रेरणा-स्रोत है। छायावादी काव्य-धारा में ‘वस्तु’ और ‘प्रस्तुत’ को उदात्त बनाने अथवा रँगने का चाहे जितना प्रयास किया गया हो, पर उस परिष्कृत-उदात्तीकृत रूप को भी सचित्रता देने की दृष्टि सदैव प्रमुख रही है। इसीलिए आलंकारिक योजनाओं में भी एक सश्लिष्ट चित्र वर्णने का प्रयास किया गया है। इन चित्रों में एक वातावरण को ही सजीव करने का यत्न है। इस समग्र प्रक्रिया का अन्तिम कार्य वही प्रभाव-सृष्टि रह जाता है। ऐसे स्थलों पर कभी कभी भावाभिव्यक्ति में कवि इतना डूब जाता है कि ‘प्रस्तुत’-‘अप्रस्तुत’-पक्षों की विद्यमानता की अनिवार्यता को भी वह छोड़ चलता है। निम्नस्थ पंक्तियों में एक सधि-पत्र का चित्र प्रमुख है, पर उसमें स्मिति रूपी स्याही की खानापूरी नहीं हुई है और न सधि-पत्र के उपमेय का स्पष्ट कथन ही है। यह सधि-पत्र वस्तुतः मनु और ‘श्रद्धा’ के बीच भाव-सम्बन्ध का है—

“आँसू से भीगे अञ्जल पर
मन का सब कुछ रखना होगा ।
तुमको अपनी स्मिति-रेखा से
यह संधि-पत्र लिखना होगा ।”

यहाँ व्यापार-साम्य है और उपमान-पक्ष को इतनी व्यापक विशदता दे दी गयी है कि उपमेय-पक्ष स्वयं स्पष्ट हो जाता है । छायावादी काव्य में यह साम्य बहुत आया है । उपमान स्वयं इतना व्याख्यात हो जाता है कि उसके भातर से उपमेय भी झलक उठता है । मुख्य साम्य के अगल-बगल उपमान के अवान्तर अंग हैं, जो स्वयं परिस्फुट होकर प्रस्तुत को परिस्फुटता प्रदान कर देते हैं । पाठक अपनी संवेदना से संकेत का मर्म समझ जाता है । उपर्युक्त पंक्तियों में संधि-पत्र के विशद विस्तार ने उसके उपमेय-पक्ष अथवा प्रस्तुत अर्थ को सजा दिया है । निम्न पंक्तियों में भी ‘प्रस्तुत’ मुख के पश्चात् ‘अप्रस्तुत’ का ही विस्तार है, जिसमें केशों के बीच से ‘भद्रा’ क मुख की शोभा अपने आप साँचन हो जाती है—

“आह ! वह मुख पश्चिम के व्योम
बीच जब घिरते हों घनश्याम,
अरुण रवि मंडल उनको भेद
दिखाई देता हो छवि-धाम ।”—[‘कामायनी’]

‘निराला’ की ‘जुही की कली’ कविता में इसी पद्धति का विलम्बित रूप अपनाया गया है । वहाँ ‘प्रस्तुत’ जुही की कली का ‘अप्रस्तुत’ नारी-रूप ही विशदता से व्याख्यात हुआ है और उसके भीतर से जुही की कली की समस्त सुद्राएँ अभिव्यक्त की गयी हैं—

“विजन वन-चल्लरी पर
सोती थी मुहाग-भरी स्नेह-स्वप्न मग्न
अमल कोमल तनु तरुणी जुही की कली
दृग वन्द किये शिथिल पत्रांक में...”

[‘परिमल’]

महादेवी जी का प्रसिद्ध गीत ‘मे नीर-भरी दुख की बदली’ इसी रीति के अन्तर्गत है । ‘मे’ की बदली रहने के बाद कहीं-कहीं ‘अतिशय-भृङ्गटि’ जैसे पद भले ही ‘प्रस्तुत’-‘अप्रस्तुत’ दोनों ही पक्षों को अभिव्यक्त कर दें, पर पूरा गीत बदली की स्थितियों को लेकर ही चला है—

“विस्तृत नभ का कोई कोना,
मेरा न कभी अपना होना,
परिचय इतना, इतिहास यही
उमड़ी थी कल मिट आज चली ।”

‘पन्त’ की ‘बादल’ कविता का यह अंश भी ‘अप्रस्तुत’ दमयन्ती के चित्रण के माध्यम से बादल की स्थिति को द्योतित करता है—

“दमयन्ती-सी कुमुद-क्ला के
रजत करों से फिर अभिराम
स्वर्ण हंस-से हम मृदुध्वनिकर
कहते प्रिय संदेश ललाम ।” —[‘पल्लव’]

प्रश्न हो सकता है कि इन चित्रों में ‘प्रस्तुत’ प्रमुख है अथवा ‘अप्रस्तुत’, और किसका प्रभाव पाठक के मन पर अन्ततः अङ्कित होता है ? पौर्व संस्कारों के आलोचक कहते हैं कि यह पाश्चात्य प्रभाव है और यहाँ सौन्दर्यानुभूति से आगे बढ़कर रसानुभूति सम्भव नहीं, रसानुभूति तो ‘प्रस्तुत’ की संवेदना पर ही आधृत होती है, और यहाँ ‘प्रस्तुत’ स्वयं एक विशदीकृत ‘अप्रस्तुत’ के प्रकाश में विलीन हो जाता है । इसके समाधान के पूर्व एक प्रश्न और उठ सकता है कि क्या प्रकृति-चित्रों से रसानुभूति हो सकती है ? यदि रसानुभूति को केवल चेतन, और मानव-व्यापार तक ही सीमित रखना है, तो ऐन्द्रिक चेतना से लेकर प्रमुख संवेगों (स्थायीभावों) तक ही रस-वृक्ष का मूल सीमित रहेगा, और यदि इनसे आगे चेतना के उच्चस्तरों पर भी रमने की सम्भावना को स्वीकृति देनी है तो हमें प्रकृति के रमणीय चित्रों में आत्म-विभोरता की सम्भावना भी माननी पड़ेगी, अन्यथा काव्य-रस ‘रीति’-कालीन काव्य की भौंति स्थूल शारीरिकता के क्षेत्र में ही जा पाएगा । अस्तु, काव्य, में ‘अप्रस्तुत’ में ‘प्रस्तुत’ के तिरोभाव और गौणत्व का प्रश्न उठाना नितान्त अमनोवैज्ञानिक है । कारण यह है कि पाठक या श्रोता ‘प्रस्तुत’ के बोध को अन्ततः भुला नहीं पाता । उसकी अन्तःसलिला कल्पना के सहारे उसकी रिरसा (रसेच्छा) अपना कार्य साधित किया करती है । अन्ततः ‘अप्रस्तुत’ का समस्त गौरव-प्रकाश ‘प्रस्तुत’ पर ही प्रतिफलित होता है और पाठक की वृत्ति इस संश्लेषण में रस लिया करती है । कुछ आलोचकों ने इसे ‘चित्र-व्यञ्जना’ भी कहा है, क्योंकि कवि ‘अप्रस्तुत’ के विविध उपादानों को चुनकर चित्र बनाता है और उस चित्र के माध्यम से ‘प्रस्तुत’ पर एक मार्मिक प्रकाश डालता है, जो इतिवृत्तात्मकता से तो मुक्त होता ही है, एक मधुर साम्य संकेत से सहृदय का अनुरजन भी करता है । एक

बात और होती है। अभिधात्मक विशेषणों अथवा संज्ञाओं के प्रयोग से अर्थ-भूमि सीमित हो जाती है, किन्तु इन चित्रों के माध्यम से जो व्यंजना होती है, वह अर्थ-छायाओं के लिए विविध द्वार भी खोल देती है—

“तुम पथ-श्रान्ता द्रुपद-सुता-सी
कौन छिपी हो अलि ! अज्ञात
तुहिन-विन्दुओं से निज गिनती
चौदह दुखद वर्ष दिन रात ?”

—[‘पन्त’—‘छाया’]

छाया के लिए द्रौपदी का चित्र देकर ‘पन्त’ जी ने उसकी सूक्ष्म विशेषताओं के लिए प्रत्यक्ष (डाइरेक्ट) विशेषणों का प्रयोग नहीं किया है। छाया की सूक्ष्मताएँ हमें द्रौपदी की कारुणिकता से ही झँकती हुई दिखलाई पड़ती हैं, पर उन पर एक हलका, व्यंजना का प्रकाश झिलमिलाता रहता है, जो अर्थ की रमणीयता को बढ़ाता है। इस अर्थ के विस्तार को निश्चित रेखा के घेरे में नहीं धरे सकते। ‘निराला’ की निम्नस्थ पंक्तियाँ भी ली जा सकती हैं—

“आँखें अलियों-सी किस मधु की गलियों में फँसी

बन्द कर पाँखें ?

पी रही हैं मधु मौन ?

अथवा सोई कमल-फोरकों में ?

—बन्द हो रहा गुंजार !

जागो फिर एक बार !”

ऐसे स्थलों पर प्रभाव-साम्य ही लब्ध होता है। आँखों की समस्त अर्थवत्ता अलियों के मधुपान-चित्र से व्यंजित है। यह मर्म-संकेत न तो ‘अप्रस्तुत’ रूप में सीधी आलंकारिक पद्धति पर, मात्र अलि का नाम लेने से हो सकता था और न ‘प्रस्तुत’ ‘अप्रस्तुत’ की समानान्तर, अंग-प्रत्यंग पर आधारित तुलना से ही सम्भव था। रूपक का निर्वाह यह सौन्दर्य लाने में असमर्थ है। उभय पक्षों से, समानता के लिए सावयव रूपक की योजना कृत्रिम भी लगती और बुद्धि-प्रणीत भी। अलि के मधु-पान का शब्द-चित्र पढ़ते जाइए और ग्राहक कल्पना आँखों की मधु-लुब्धता का चित्र खींचती जायगी। यह सत्य है कि ऐसा सौन्दर्य एक निश्चित मूलगत भाव रखना हुआ भी अपने पूर्ण विस्तार में समझे जाने के लिए सरकारी हृदय की अपेक्षा रखता है, किन्तु हृदय-सबादी पाठक दिनना भी अनुभव कर पाता है, प्रसन्न ही होता है। ‘वातजदत्ता’ की यह उक्ति यहाँ पूर्णतः चरितार्थ होती है—

“अविदितगुणापि सत्कवि-भणितिः

कर्णेषु वमति मधु-धाराम् ।

अतधिगत-परिमलापि हि

हरति दृशं मालतीमाला ॥”

—[सुबन्ध]

प्रभाव—साम्य की यह योजना गुण-क्रिया के साम्य की व्यञ्जना तो करती ही है, रूप-रग के माध्यम से प्रभाव की समानता में भी नियोजित होती है। महादेवी वर्मा और ‘पन्त’ जी में रंगों की ऐसी योजना बहुत से स्थलों पर दिखलाई पड़ती है। छायावादी काव्य में ‘नीलम्’, ‘रजत’, ‘स्वर्ण’, ‘प्रबाल’, ‘मरकत’ ‘हीरक’, आदि रंगों वाले पदार्थों (सञ्ज्ञाओं) को विशेषणों के रूप में प्रयोग करने की सामान्यता भी वर्ण-साम्य के भीतर से प्रभाव-साम्य का भाव रखती है। ‘पन्त’ की निम्न पंक्ति में रग की बाहरी समानता है—

“मंजु छाया के विपिन में पूर्णिमा
सजल पत्रों से टपकती है जहाँ,
विचरती हो वेश प्रतिपल बदलकर
सुधर मोती-से पदों से ओस के ।”

—[‘ग्रन्थि’]

किन्तु ‘पन्त’ जी की ‘पल्लव’ की ‘बालापन’ रचना में भी ‘इन्द्र-चाप-सा वह बचपन’, ‘स्वर्ण गगन-सा’, ‘एक ज्योति से आलिंगित जग का परिचय’, ‘इन्दु विचुम्बित बाल-जलद सा’—आदि पंक्तियाँ रंगों के माध्यम से (प्रभाव-साम्य) आन्तरिक साम्य का विधान करती हैं। नहीं तो, बचपन में इन्द्रधनु से सात रग नहीं खिंचे होते और न तो बालापन एवं इन्दु-चुम्बित जलद में ही बाहरी वर्ण-साम्य है। इनका अर्थ इन्द्रधनुष की भौंति आकर्षक स्वप्नों वाला अथवा कुतूहल-मय और उज्ज्वल भावनाओं के प्रकाश से जगमगाने वाला ही हो सकता है। ये अर्थ प्रभाव-साम्य पर ही निकाले जा सकेंगे।

महादेवी में भी रंगों वाले पदार्थों का उपयोग वर्ण साम्य और प्रभाव-साम्य, दोनों के लिए हुआ है। निम्नस्थ पंक्तियों में कवयित्री ने ‘जुगुनू’ और ‘सुनहले आँसू’ की समानता रंग के लिए तो की ही है, कृष्ण की एक हल्की प्रभाव-छाया भी उद्दिष्ट है—

“खिल जाती जुगुनुओं की पॉति भी

जब सुनहले आँसुओं के हार-सी ।”

—[महादेवी-‘रश्मि’]

एक बात तो मान ही लेनी होगी कि वैसे, प्रभाव तो प्रत्येक वस्तु का कुछ न कुछ पड़ता ही है, पर जहाँ वह प्रभाव अवधारित और विशिष्ट रूप से संकेतित हो, वहाँ उसकी प्रमुखता माननी होगी। करुणा-कवयित्री महादेवी के उक्त साम्य में इसी से प्रभाव की बात उठायी गयी है। निम्नस्थ पंक्ति में प्रभाव को अपेक्षा वर्ण-साम्य प्रमुख है—

“इन कनक-रश्मियों में अधाह
लेता हिलोर तम-सिंधु जाग;
वनती प्रवाल का मृदुल कूल जो क्षितिज-रेख थी कुहर-म्लान।”
(‘नारबा’)

निम्न पंक्तियों में केवल प्रभाव-साम्य है—

“तड़ित है उपहार तेरा
बादलों सा प्यार मेरा”
(‘दीपशिखा’)

‘पन्त’ ने निम्नस्थ पंक्तियों में वर्ण-साम्य को ही लक्ष्य रखा है—

“यहाँ तो झरते निझरे
स्वर्ण किरणों के निझरे
स्वर्ण सुपमा के निझरे।”

—[‘स्वर्ण-धूलि’]

× × ×
“कनक छाया में जब कि सकाल
खोलती कालका दर के द्वार....”

—[‘मीन निमंत्रण’ कविता]

× × ×
“अरुण अधरों का पहलव-प्रात
मोतियों-सा हिलता हिम-हास,”

[‘गुजन’-‘भावी पक्षी के प्रति’]

छायावादी काव्य-धारा में हिन्दी-कविता, ‘रीतिकालीन’ विषय-संकोच और ‘द्विवर्दीयुगान’ अतिनीतिवादी न्यायों में आने बढकर जीवन और प्रकृति-विस्तार में फैल गयी है। ‘रीतिकाल’ में ‘अगस्त्य’ कमल, सज्जन, शुक, दाडिम, अलि, कटनी, चेरि, फोयल आदि तक ही म मित हो गये थे। जीवन-विस्तार और उसके अनेकविध सद्वर्तनों से उनका साथ ही छूट गया था। वे ‘रीति’-भंगित उपमान-रूची को ही दुहराते रहे। ज्योत्स्ना, वषा, वसन्त, नदी, कुंज, बछार

आदि अपने निजी सौन्दर्य-प्रभाव को छोड़ केवल मिलन-स्थल होने में ही अपनी उपयोगिता और 'उद्दीपन' होने में ही अपनी उपादेयता बचा पाये थे। सौन्दर्य और रूप के सूक्ष्म स्तरों और इनसे उत्पन्न मन के गहरे प्रभावों की व्यंजना भी अनुपयोगी हो चली थी। शारीरिकता और मासलता तथा उनसे उत्पन्न उत्तेजन ही उनके विषय थे। 'द्विवेदी-युग' इसकी प्रतिक्रिया में विरागी बन गया था। ऊँचे आदर्शों और नीतिमत्ता के आवेग में वह जीवन-जगत् के प्रेरणा-रस-स्रोतों से विच्छिन्न हो गया था। विशुद्धवादिता उनका स्वभाव-वैषम्य बन गयी थी और उपदेशात्मकता एक अवरोध। इन कवियों ने शृंगारिकता की घृणा में हाव-भाव की मंगिमा तो छोड़ दी थी, पर अप्रस्तुत वे ही दुहराये जाते रहे। संस्कृत के पूर्व-मध्यकालीन कवियों अथवा वाल्मीकि आदि की भोंति प्रकृति-रूपों की प्रत्यग्रता (ताजगी) लुप्त हो चली थी। उपदेश-वृत्ति की प्रधानता ने प्रकृति की जीवन-सहकारिता और प्रेरणा-प्रदता को भुला ही दिया था। विशाल प्रकृति-नाशि से प्रत्यक्ष सम्बन्ध न होने के कारण नवीन उपमानों का प्रवर्तन, कौन कहे, पुराने-घिसे अप्रस्तुतों का पुनरनुप्राणन भी न हो सका था। छायावादी कवि ने प्रकृति के साथ एक बार फिर से सम्बन्ध स्थापित किया। इस नवीन सम्बन्ध-सूत्र ने उनके नये-पुराने अप्रस्तुतों में नवीन प्राण-प्रतिष्ठा कर दी। इसी तरह जीवन के रागों के साथ उनके सम्बन्ध नवीन हो गये। छायावादी कवियों ने प्रकृति को अपने में तो स्थापित किया, उसमें अपने राग-विराग के रङ्ग भरे, उसे अपनी सहचरी तो बनाया ही, प्रकृति में भी अपने को स्थापित किया और प्रकृति के कार्य-व्यापारों में मानवीय अर्थ गूँथ दिये—

“तुम्हारी मंजुल मूर्ति निहार
लगगयी मधु के वन में ज्वाल,
खड़े किंशुक, अनार, कचनार
लालसा की लौ-से उठ लाल”

×

×

×

तुम्हारी पी मुख-वास-तरंग
आज बौरे भौरे, सहकार,
चुनाती नित लवंग निज अङ्ग
तन्वि, तुम-सी वनने सुकुमार।”

यहाँ समानता को वाच्यार्थ को न सँभाल कर एक वक्रता अथवा उक्ति-भंगिमा को सँपा गया है। इतिवृत्तात्मक रुझता अथवा आलंकारिक स्थूलता मसृण होकर नवीन बन गयी है।

कालिदास ने उमा को 'कुमार-सम्भव' में सीधे लतावत् न कह कर 'पर्यस्त-पुष्प-स्तवकावनम्रा सचारिणी पल्लविनी लतेव।' और 'रघुवश' में इन्दुमती को 'सचारिणी दीप शिरैव रात्रौ' कहा। सम्पूर्ण शरीर को 'शिखा' या 'पल्लविनी' अप्रस्तुत प्रदान करना उच्चतर कला-चेतना की सृष्टि है। 'आशा' सर्ग में 'प्रसाद' जी ने मनु के लिए अरुणोदय का उपमान प्रस्तुत किया है, जो अपनी मनोहरता, सैकान्तता और सुन्दरता में कितना ताजा है—

‘उठे स्वस्थ मनु ज्यों उठता है

क्षितिज बीच अरुणोदय कान्त;’

[“कामायनी”—‘आशा’]

‘भ्रद्वा’ के रूप-वर्णन में आये ‘प्रसाद’ के अप्रस्तुत भी प्रकृति से परम्परागत रूप में नहीं लिये गये हैं। उपयुक्त विशेषणों द्वारा अप्रस्तुतों की शक्ति और आकर्षकता और भी बढ़ा दी गई है। ताजापन दर्शनीय है—

“और देखा वह सुन्दर दृश्य

नयन का इन्द्रजाल अभिराम।

कुसुम-चैभव मे लता समान,

चन्द्रिका से लिपटा घनदयाम ॥

हृदय की अनुकृति एक उद्गार,

एक लम्बी काया तन्मुक्त,

मधुपवन क्रीड़ित ज्यों शिशु-साल

सुशोभित हो सौरभ-संयुक्त।

X X X X

या कि, नव इन्द्रनील लघु-शृङ्ग

फोड़कर धधक रही हो कान्त;

एक लघु ज्वाला-मुखी अचेत

माधवी रजनी में अध्रान्त !

X X X X

उषा की पहली लेखा कान्त
 माधुरी से भीगी भर मोद;
 मद भरी जैसे उठे सलज्ज
 भोर की तारक-श्रुति की गोद ।”

[‘कामायनी’-‘श्रद्धा’]

कुसुम-वैभव में लता, चन्द्रिका से लिपटे घनश्याम, मधुवन में क्रीड़ित सौरभ-सयुक्त शिशु-साल, इन्द्रनील मणि के शृङ्ग को फोड़कर माधवी रजनी में घघकती ज्वाला-मुखी और भोर की तारक-श्रुति की गोद में मदभरी सलज्ज उठनेवाली माधुरी-भरी मोद-मयी उषा की पहली कान्त लेखा में भावानुभूति का जीवित सचरण तो है ही, सौन्दर्य-चायिका दृष्टि की नूतनता भी है। पूर्वज्ञान और सूक्ष्म निरीक्षण के साथ-साथ एक भावुक प्रतिभा के बिना ऐसा सम्भव होना कठिन है। गर्भिणी ‘श्रद्धा’ के अपस्तुत भी परिलक्षणीय हैं—

“केतकी गर्भ-सा पीला मुँह
 आखों में आलस-भरा स्नेह ।

कुछ कृशता नई लजीली थी
 कम्पित लतिका-सी लिये देह ॥”

[‘कामायनी’]

गौरता पर काली ऊनकी पट्टिका कैसी है—

“सोने की सिकता में मानों
 कालिन्दी बहती भर उसास ।
 स्वर्गंगा में इन्दीवर की या
 एक पंक्ति कर रही हास ॥”

[‘वही’]

कालिन्दी का उसास भर कर स्वर्ण-सिकता में बहना और स्वर्गंगा में नीलोत्पल की एक पंक्ति, रग की समानता के साथ-साथ सुषमा की भावना एवं निष्कलुष शृंगार-वर्णन का भाव भी लिये है ।

‘पन्त’ जी ने केवल लहर की समानता ही नहीं दी, वरन् वाणी की समानता के लिए त्रिवेणी की लहरों के संगीत की सृष्टि की । पावनता कपन, भगिमा एवं शीतलता, सभी का सन्धान हुआ है—

“तुम्हारी वाणी मे कल्याणि,
 त्रिवेणी की लहरों का गान ।”

—[‘पन्त’-‘गुजन’]

शिला अत्यन्त साधारण और सहज दृष्ट वस्तु है, पर महादेवी ने साँसों में उसका भार भर कर उसे अधिक अर्थवती बना दिया है—

“बिखरती उर की तरी मे

आज तो हर साँस बनती शतशिला के भार-सी है !”

—[दीपशिला’]

प्यार की उश्मा शतदल में देना भी कम अर्थ-मय नहीं है । वहाँ व्यथा की श्यामता, आँसू की सज्जता, आवेग की घुमड़न, पीर की धिजली, जीवन की अस्थिरता किन्तु पर-हित साधना में स्थिति आदि सभी संकेत अनुस्यूत हैं—

“तड़ित है उपहार तेरा

बादलों-सा प्यार मेरा ।”—

(महादेवी—‘दीपशिला’)

इसी प्रकार वेदना और स्वप्न की निराकारता को जल और शतदल की साकारता देने में भी तारुण्य और सौकुमार्य के साथ ही साथ पावन पूजोपहार की पवित्रता भी व्यंजित है—

“ले मिलेगा उर अचंचल,

वेदना जल, स्वप्न-शतदल ।”—

(महादेवी—‘दीपशिला’)

‘प्रसाद’ की निम्न पक्तियों के साम्य-विधान में सूक्ष्म-निरीक्षण और तात्पार्य दर्शनीय है—

“धूम लतिका सी गगन तरु पर न चढ़ती दीन ।

दबो शिशिर-निशीथ में ज्यों ओस भार नवीन ।”—

(‘कामायनी’)

×

×

×

“लतिका घूँघट से चितवन की

वह कुसुम दुग्ध सी मधु-धारा ।”—

(‘कामायनी’)

×

×

×

“अचल हिमालय का शोभनतम

लता-कलित शुचि सानु-शरीर ।

निद्रा में सुख-स्वप्न देसता

जैसे पुलकित हुआ अधीर ।”

(वही)

×

×

×

“पंचभूत का भैरव मिश्रण
 शंपाओं का शकल निपात,
 उल्का लेकर अमरशक्तियों
 खोज रही ज्यों खोया प्रात ।”

(वही)

X X X
 “उषा सुनहले तीर बरसती
 जयलक्ष्मी सी उदित हुई ।”

(वही)

X X X
 “पुलकित कदम्ब की माला-सी
 पहना देती हो अन्तर मे ।
 झुक जाती है मन की डाली
 अपनी फल-भरता के डर में ।”

(वही)

X X X X
 “विश्व कमल की मृदुल मधुकरी
 रजनी तू किस कोने से
 आती चूम चूम चल जाती
 पड़ी हुई किस टोने से ।”

(वही)

X X X X
 “धवल मनोहर चन्द्रबिम्ब से
 अकित सुन्दर स्वच्छ निशीथ
 जिसमें शीतल पवन गा रहा
 पुलकित हो पावन उद्गीथ ।”

(वही)

छायावादी काव्य-धारा के सादृश्यायोजन की विशेषता तब अपनी चरम सीमा पर दिखलाई पड़ती है, जब ये कवि मानसिक प्रत्ययों और भाव-वृत्तियों का चित्रण करने लगते हैं । ‘प्रसाद’ ने ‘कामायनी’ में जहाँ लजा, वासना, काम आदि का वर्णन किया है, वहाँ यह सादृश्य-योजना अपनी चरम सीमा को पहुँच गयी है । वर्ण-आकार, गुण-धर्म, क्रिया-प्रभाव सभी मिलकर एक ऐसे

चित्रलोक का निर्माण कर देते हैं जिसमें पहुँच कर मन प्रकाश, ध्वनि और प्रभाव की धारा में परिस्नात हो उठता है। इन वृत्तियों के अनुकूल वातावरण-सृष्टि में 'प्रसाद' की अत्यन्त कुशल है। चित्रमयी भाषा, कल्पना-वैभव, प्रतीक-चयन, लाक्षणिकता, ध्वन्यर्थ-ध्वंजक वर्ण-विन्यास, विशेषण-विपर्यय, अन्योक्ति-प्रणाली, मानवीकरण आदि के द्वारा एक ओर उन वृत्तियों एवं भावों के अनुकूल उद्दीपन सामग्री का संचय होता चलता है, दूसरी ओर उन वृत्तियों की मनोदशा में रंजित हो जाने वाले दृश्य भी अंकित होते चलते हैं। कहीं तद्देशीय अनुभूतियों को प्रतीकों के द्वारा व्यञ्जित करते चलते हैं, तो कहीं तद्दशा-गत व्यापारों को प्रकृति जगत् में अनुविम्बित करते चलते हैं।

लज्जा का निम्न पंक्तियों में जो चित्रण हुआ है, उसमें आये अप्रस्तुतों और उनके व्यापार द्वारा अमूर्त लज्जा को जो मूर्त रूप प्रदान करने का प्रयास किया गया है, वह लज्जा-व्यापार के साथ एकलय और एकतान है। लज्जा की दशा से अपने को छिपाने, लज्जाने के हाव एवं भाव में सौन्दर्य के और अधिक आकर्षक एवं उन्मादकारी हो जाने, क्षण-प्रतिक्षण मुखाकृति के रंग बदलने, लज्जागत अनुभावों के प्रदर्शन, आँसू आदि सात्विकों के साथ समस्त चेतना के छिपाने, शीश झुक जाने, रोमाच हो आने, और इन सबसे ऊपर एक प्रकार का मुखद लगनेवाली एवं समस्त अस्तित्व को सिझला देनेवाली अनुभूति-सवेदना का आच्छादन अत्यन्त साकेतिकता और अर्धवृत्ता के साथ अंकित है। प्रकृति के क्रोध से चुने गये ये उपादान लज्जागत लघुता, सुकुमारता, कोमलता, पुलकमयता एवं द्रावकता के कितने अनुकूल हैं—

“कामल किसलय के अञ्जल मे
 नन्हीं कलिका-ज्यों छिपती-सी;
 गोधूली के धूमिल पट में
 दीपक के स्वर में दिपती-सी।
 मंजुल स्वप्नों की विस्मृति में
 मन का उन्माद विखरता ज्यों;
 सुरभित लहरों की छाया में
 बुल्ले का विभव निखरता ज्यों;
 वैसी ही माया में लिपटी
 अघरों पर डँगली घरे हुए;
 माधव के सरस कुतूहल का
 आँखों में पानी भरे हुए।

नीरव निशीथ में लतिका-सी
 तुम कौन आ रही हो बढ़ती ?
 कोमल बाँहें फैलाये ही
 आलिंगन का जादू पढती ।
 किन इन्द्रजाल के फूँटों से
 लेकर सुहाग-कण राग भरे;
 सिर नीचा कर हो गूँथ रही
 माला जिससे मधु-धार ढरे ?
 पुलकित कदम्ब की माला-सी
 पहना देती हो अन्तर में;
 झुक जाती है मन की डाली
 अपनी फल-भरता के डर में ।
 वरदान सदृश हो डाल रही
 नीली किरनों से बुना हुआ;
 यह अंचल कितना हल्का-सा,
 कितने सौरभ से सना हुआ ।

वस्तुतः ऐसे चित्रणों को स्फुट रूप में न लेकर एक वातावरण की समग्रता में ग्रहण करना चाहिए, तभी उनका पूरा-पूरा सौन्दर्य और अर्थ भी भावित होता है । लजा का व्यापार-सादृश्य केवल एक पंक्ति में ही दर्शनीय है, तरल हँसी स्मिति बन जाती है—

'स्मिति बन जाती है तरल हँसी
 नयनों में भरकर बाँकपना,
 प्रत्यक्ष देखती हूँ सब जो
 वह बनता जाता है सपना ।

इन वृत्तियों के चित्रण में दो प्रकार की पंक्तियाँ आती हैं । कभी 'प्रसाद' की इनकी आन्तरिक प्रेरणाओं का सचित्र निरूपण करने में उन्हें साकारता के उपादानों में रूपान्तरित करते हैं और कभी इनकी बहिरंग प्रवृत्तियों को रूप-यित करने के लिए समतुल्य व्यापार उपस्थित करते हैं । 'काम-सर्ग' में काम के वर्णन में कवि ने अभिलषित वस्तु के पाने की इच्छा (काम) के उदय का संकेत किया है । रात के पिछले पहरों में काम के उदय का संकेत नितान्त व्यावहारिक है । काम जीवन बन का वसन्त है । उसका आगमन अज्ञात भाव से हो जाता है । मनु के निम्नस्थ प्रश्न काम के स्वभाव और उसकी अनुभूति की

दिशा के ही प्रकाशक है। काम का यह प्रकृति-व्यापी रूप कितना रमणीय, मनोवैज्ञानिक एवं साकेतिक है ! अलमायी कलियों का आँखें खोलना, मतवाली कोयल का बोल पडना मनु के मन में काम के उत्प्रेरक प्रभाव की उत्पत्ति ही है जो प्रकृति पर प्रतिबिम्बित हो रही है। अपने ही समान प्रभाव की कल्पना यदि भुक्तभोगी मनु ब्राह्म जगत् पर भी करें तो अस्वभाविक ही क्या—

“जब लीला से तुम सीख रहे
कोरक कोने में लुक रहना;

तब शिथिल सुरभि से धरणी में

विललन न हुई थी ? सच कहना !” [‘काम’—सर्ग]

‘निराला’ जी ने अपनी सुप्रसिद्ध कविता ‘सरोज-स्मृति’ में सरोज के सञ्ज्ञान (युवती) होने का जो वर्णन किया है, उसमें नियोजित साम्य, वय के विकास को अधिक चाक्षुष बनाने के लिए गमन-क्रिया की प्रत्यक्षता का सहारा लेता है और अन्त में तारुण्य की शोभा-श्री की सूक्ष्मता और उसके प्रति पावन भावों की प्रतिक्रिया को सम्भव बनाने के लिए, सूक्ष्म ‘प्रस्तुत’ के लिए सूक्ष्म ‘अप्रस्तुत’ की योजना की गयी है—

“धीरे-धीरे फिर बड़ा चरण,
बाल्य की केलियों का प्रांगण
कर पार, कुंज तारुण्य सुघर
आई, लावण्य-भार धर-धर
काँपा कोमलता पर सस्वर
ज्यों मालकोश नव वीणा पर।”

‘निराला’ जी की मूल-वृत्ति दर्शनोन्मुखी है, अतः जब वे अधिक भावुक होते हैं और अनुभूति वस्तु के सूक्ष्म-स्तर को स्पर्श करने लगती है तो वे ‘प्रसाद’ जी की भाँति अरूप को रूप देने की अपेक्षा, अरूप ‘प्रस्तुत’ को अरूप ‘अप्रस्तुतों’ में ही व्यञ्जित करने की ओर अधिक प्रवृत्त होते हैं। ‘निराला’ जी की कविताओं में प्रकृति से आये नवीन अप्रस्तुतों को मख्या अधिक नहीं है। वस्तुतः वे प्रकृति से प्रेरणा पाने वाले कवि नहीं हैं। प्रकृति ने प्रेरित होने से यहाँ मेरा अभिप्राय प्रकृति पर मुग्ध या प्रभावित होकर उसी को विषय बनाकर कविता करने से है। ‘यमुना के प्रति’ रचना में यमुना की प्राकृतिक शोभा के स्थान पर उसके पौराणिक अथवा सांस्कृतिक अनुपम का चरित्रान्तात् रूप ही कवि का वस्तु है। ‘सुही की बन्दी’ में सुहाग-माती नवोदय का रूप प्रमुख है। ईर्ष्या ‘निराला’ जी की साहस्य-योजना का श्रेष्ठतम सूक्ष्म प्रत्यक्ष (कन्सेप्ट्स)

पर आधृत समानता की दशा में ही प्राप्त होता है। प्रपात की समानता एक नवीन आध्यात्मिक अथच सांस्कृतिक भूमिका में ही प्रस्फुटित हुई है—

“जागो, जागो, आया प्रभात
बीती वह, बीती अन्ध रात
झरता भर ज्योतिर्मय प्रपात पूर्वाचल।”

[‘तुलसीदास’]

‘सन्ध्या-सुन्दरी’ रचना में संध्या-काल के सूक्ष्म निरीक्षण की रेखाएँ अवश्य उभारी गयीं हैं, पर नारी-रूप के रंगों से वे डूब-सी गयी हैं—

“अलसता की-सी लता
किन्तु कोमलता की वह कली,
सखी नीरवता के कंधे पर ढाले बाँह
छाँह-सी अम्बर-पथ से चली।”

—[‘परिमल’]

हाँ, एक विशेषता, जिसकी ओर कई बार संकेत किया गया, यहाँ भी प्रकट रूप से सामने आयी है। जितने अप्रस्तुत आये हैं, उनमें संध्या-काल के किसी न किसी घर्म को ही सूक्ष्मता से उभाड़कर सरूपता देनेका प्रयास किया गया है। ‘परिमल’ के बाद ‘निराला’ जी की वैचारिकता बढ़ती गयी है और प्रकृति की ओर से वे मानव के आध्यात्मिक एवं सांस्कृतिक द्वन्द्वों की ओर बढ़ते गये हैं। ‘पन्त’ जी ने संध्या को एक सुन्दरी का रूप दिया है। अपनी छाया में आप छिपी कहकर कवि ने संध्या का एक छाया-चित्र-सा दे दिया है। छायावादी कवि जब प्रकृति को मानवीकृत करते हैं तो अधिकांशतः वे रूपक और स्पष्ट उपमा का निर्वाह छोड़कर ‘रूपकातिशयोक्ति’-पद्धति पर ‘प्रस्तुत’-पक्ष के स्थान पर केवल ‘अप्रस्तुत’-पक्ष को ही उभाड़ते चलते हैं। ‘निराला’ जी में ‘पन्त’ और ‘प्रसाद’ जी की अपेक्षा दोनों पक्षों को उभाड़ते चलने की प्रवृत्ति अधिक है, इसी से उनके चित्रों में अलकरण का रंग अधिक चटक होता है। यह विशेषता ‘निराला’ जी की ‘संध्या-सुन्दरी’ और ‘पन्त’ जी की ‘संध्या’ की तुलना से स्पष्ट हो सकती है—

“कौन, तुम रूपसि कौन ?
व्योम से उतर रही चुपचाप
छिपी निज छाया-छवि मे आप

सुनहला फैला केश-कलाप
मधुर, मंथर, मृदु मौन ।

×

×

×

ग्रीव तिर्यक्, चम्पक-द्युति गात
नयन मुकुलित, नत मुख जलजात
देह छवि छाया में दिन रात,
कहाँ रहती तुम कौन ?”

सुनहले केश-कलाप के लिए सुनहली किरण, चम्पक-द्युति के लिए स्वर्ण-प्रकाश, मुकुलित नयन के लिए अर्धस्फुट कुमुदिनी आदि शब्द-कथित नहीं हैं। ‘मधुर’, ‘मंथर’, ‘मृदु’, ‘मौन’ आदि विशेषणों के लिए सन्ध्याकालीन वातावरण की विशेषताओं के अनुभव की अपेक्षा बनी ही रहती है; किन्तु अनुभूति-शील के लिए इन विशेषणों की उपयोगिता छिपी नहीं है। सूर्य के प्रसर प्रकाश के नर्म पड़ जाने पर जत्र जगत् के सारे व्यापार दिन भर के परिश्रम के पश्चात् मन्द पड़ने लगते हैं, धीरे-धीरे कार्य-कोलाहल दबने लगता है, तब एक मधुर, मथन, मृदु और मौन वातावरण की सृष्टि हो जाती है—हमारी पलकें रात के सपनों की मधुरता के लिए ललकने लगती हैं !

कबीर का दर्शन अत्यन्त अरूप-मूलक एवं निर्गुण-निराकाराश्रित है, फिर भी उनकी वाणी अत्यन्त सवेदक है। इसका कारण यह है कि कबीर ने अपनी अल्प अनुभूतियों के लिए जिन चित्रों का माध्यम लिया है वे अत्यन्त प्रत्यक्ष और जीवन के अत्यन्त निकट रहे हैं। दैनिक जीवन के साहचर्य में रहने से इन चित्रों के साथ जन-जीवन का सम्बन्ध बड़ा सहज और रागात्मक है। श्रमगान, ताना-बाना, बादल वर्षा, घरबार की वस्तुएँ आदि ही उनके अप्रस्तुतों के उद्गम स्थल हैं। छायावादी कवियों के सूक्ष्म एवं अरूप ‘प्रस्तुतों’ के लिए आये स-रूप ‘अप्रस्तुतों’ के पीछे भी यही तथ्य सक्रिय है। उन्होंने मानवीकरण का सबसे अधिक उपयोग किया है। सूक्ष्मातिवृक्ष अनुभूतियों एवं प्रत्ययों के लिए उन्होंने मानव रूपों, मानव-धर्मों एवं मानव व्यापारों का सहारा लिया है। ‘पन्त’ जी की निम्न पंक्तियों में जहाँ अज्ञान में ज्ञान की अभियाज्ञा प्रकट की गयी है, वहाँ बेगी में पुष्प अथवा चमकतीले हाक-सितारों का चित्र उपस्थित कर दिया गया है। छायावादी काव्य-धारा के अन्तर्गत आये साम्य-विधान में यह मानवीय तत्त्वों का उभार अत्यन्त सहायक, स्पष्टता वर्धक एवं सौन्दर्य-कारक हुआ है—

“बाँधो छवि के बन्धन बाँधो ।

भाव रूप में, गीत स्वरों में,

गंध कुसुम में, स्मिति अधरों में,

जीवन की तमिस्र वेणी में,

निज प्रकाश-क्षण बाँधो ।”

—[‘युगान्त’]

इसी प्रकार विश्व में नव-यौवन के अवतरण की कामना कोयल, कुंज, मदिरा और प्याली के माध्यम से व्यक्त हुई है—

“मंजरित विश्व में यौवन के

जगकर जग का पिक, मतवाली

निज अमर प्रणय-स्वर-मदिरा से

भर दे फिर नवयुग की प्याली ।”

—[‘युगान्त’]

यह मानवीय तत्व, ‘निराला’ की ‘अणिमा’ पुस्तक की निम्नस्थ पंक्तियों में, बादल को सपने से जोड़कर अधिक संवेदनीय बना देता है—

“बादल छाये,

ये मेरे अपने सपने

आखों से निकले मढलाये ।”

प्रकृति के निम्न चित्र में मानवीय साहस्य-तत्त्व ही मर्म-स्पर्श कर रहा है—

“स्नेह निर्झर वह गया है ।

रेत ज्यों तन रह गया है ।

आम की यह डाल जो सूखी दिखी,

कह रही है—

अब यहाँ पिक या शिखी

नहीं आते, पंक्ति मैं वह है लिखी

नहीं जिसका अथे—

जीवन दह गया है ।”

—[‘अणिमा’]

महादेवी जी का सम्पूर्ण रहस्यमय विरह-काव्य ही मानवी प्रणय की संवेदना से रग लेकर सच्चित्र हुआ है । ‘सन्ध्या के पद’ और ‘पुलक-पल्लव’ जैसे पद सूक्ष्म अनुभूति पद्धति को साकारता प्रदान कर रहे हैं—

“नित सुनहली साँझ के पद से लिपट आता अँवेरा;
पुलकपंखी विरह पर उड़ आ रहा है मिलन मेरा;
कौन जाने है वसा उस पार
तम या राग-मय दिन !”

[‘माध्यगीत’]

मानवीकरण भी एक प्रकार का सूक्ष्म साम्य-विधान ही है, जिसमें अ-मानव पदार्थों में भी मानवीय अर्थों को उभारा जाता है, पर वह अलंकार-गत रूपक-पद्धति से भिन्न होता है। रूपक में ‘प्रस्तुत’ वस्तु की चेतना सर्वत्र बनी रहती है और साम्य आरोपित होता है; पर मानवीकरण में ‘प्रस्तुत वस्तु’ में बिना ‘प्रस्तुत’ के अंग-प्रत्यग को स्पष्टतः अभिहित किये ही, ‘अप्रस्तुत’-रूप में मानवीय सकेत एवं अर्थ ही कथित होते चलते हैं। ‘चित्र-मीमांसा’-कार अप्पय दीक्षित ने कहा है—

“उपमैषा शैलूपी, सम्प्राप्ता चित्र-भूमिका-भेदात्।

रंजयति काव्य-रंगे नृत्यन्ती तद्विदां चेतः॥”

यह उपमा नटी की भाँति सहृदयों की चेतना का भूमिका-भेद से अनेक रूप-रंगों में अनुरंजन किया करती है। उपमा का मूल सादृश्य है। यह सादृश्य काव्य में अनेक रूपों में अभिहित, लक्षित एवं व्यञ्जित होता रहता है। मम्मट के ‘काव्य-प्रकाश’ और पण्डित विश्वनाथ के ‘साहित्य-दर्पण’ के अनुसार हिन्दी में अत्यन्त प्रचलित उपमा रूपों एवं ‘काव्यादृश’-प्रणेता आचार्य दण्डी के अनेकानेक स्थूल-सूक्ष्म भेद-प्रभेदों को यदि छोड़ भी दिया जाय, तो भी छायावादी काव्य में इस सादृश्य के अन्यान्य ऐसे रूप भी दृष्टि-गोचर होते हैं, जहाँ लक्षणाओं ने अनोखी भंगिमा उत्पन्न कर दी है, और जो एक सूक्ष्म अर्थ-छाया को भी विस्तार देते चलते हैं। कभी-कभी तुलना करते हुए विरोध को भी उभाटा जाता है, पर उनमें भी एक आन्तरिक सम्बद्धता होती है। ‘निगला’ जी की ‘तुम और मैं’ कविता में ऊपरी विरोध का आभास है और भीतर से ऐक्य ही परिलक्ष्य है। भाव-भाषा, वितप-छाया, प्राण-काया और ब्रह्म-माया का सम्बन्ध भेद नहीं, अभेद के लिए लाया गया है—

“तुम मृदु मानस के भाव और मैं मनोरंजिनी भाषा,

तुम नन्दन-वन घन वितप और मैं मुरग-शीतल तल छाया।

तुम प्राण और मैं काया, तुम शुद्ध सच्चिदानन्द ब्रह्म,
मैं मनोमोहिनी माया।”

[‘निगला’-‘परिनाल’]

उक्त खण्ड में दो विशिष्ट वर्गों के अप्रस्तुत लाकर न केवल कथन को बोधगम्य बनाने का प्रयास किया गया है, वरन् सौन्दर्य की दृष्टि भी स्पष्ट है। ऊपर की पक्तियों में तो दो वस्तुओं के पारस्परिक-सम्बन्ध को 'परंपरित रूपक' की पद्धति में कहने का प्रयास किया गया है, जिसमें एक रूपक के आरोपित हो जाने पर परंपरा-सम्बन्ध के निर्वाह के लिए दूसरा अप्रस्तुत आरोपित होता है। इसी प्रकार डा० रामकुमार वर्मा ने अपने को निम्न पक्तियों में विश्व-नर्तकी विराट्-चेतना के नूपुरों का हास कहा है, जो उन चरणों में लिपटा हुआ भङ्कृत होता रहता है। वे चरण यदि मौन गति करते हैं तो यह झंकार का हास्य उसको स-राग बनाता है—

“मैं तुम्हारे नूपुरों का हास।

चरण में लिपटा हुआ करता रहूँ चिर-वास।

मैं तुम्हारी मौन गति में भर रहा हूँ राग,
बोलता हूँ यह जताने हूँ तुम्हारे पास।

चरण कम्पन का तुम्हारे हृदय में मधु-भाव,
कर रहा हूँ मैं तुम्हारे कंठ का अभ्यास।”

['चन्द्र किरण']

चरणों के हिलने के साथ तुम्हारे हृदय में जो मधु-भाव उठते हैं और जिनकी अभिव्यक्ति तुम्हारे कंठ से होनी चाहिए उसे मैं अपने कंठ से व्यक्त करता हूँ अर्थात् भाव तुम हो या तुम्हारे हैं और स्वर मेरा। इस प्रकार नूपुर-धारी नर्तक अथवा नर्तकी तथा उसकी झंकार के सम्बन्ध माध्यम से परमात्मा-आत्मा अथवा उपास्य-उपासक का सम्बन्ध ध्वनित किया गया है।

छायावादी काव्य में अभिव्यक्ति की एक प्रमुख पद्धति विरोध-मूलक अप्रस्तुत-विधान की भी है। इस युग के पूर्व के अप्रस्तुत-विधानों में साम्य (रूप, धर्म अथवा प्रभाव-गत) अथवा सादृश्य ही साध्य होता था। हाथ को कमल की समानता देने में कवि दोनों के पक्ष-विशेष की समानता को ही अपना लक्ष्य रखता था। छायावादी काव्य में विरोध को लक्ष्य बनाकर अप्रस्तुत-विधान किये गये हैं और यह इस युग की भावाभिव्यक्ति का एक विशिष्ट मार्ग बन गया है। इसी विरोध के कारण सादृश्य मूलक अप्रस्तुत-विधान की सुदीर्घ परंपरा के सत्कारी सहृदयों को, प्रारम्भ में ये पंक्तियाँ सदोष अथवा अरुचिकर लगीं। छायावादी कवियों का वास्तविक लक्ष्य अपनी अनुभूति की तद्वत् अभिव्यक्ति रही, रस अथवा भाव-विशेष की विशुद्ध एवं अमिश्रित शास्त्रीय अभिव्यक्ति नहीं। अपनी लघु-गुरु, ऋजु कुटिल एवं मिश्र-अमिश्र अनुभूतियों

को ठीक उसी प्रकार व्यक्त करने के लिए उन्होंने अनुभूति-सूक्ष्मता की दृष्टि से ऐसे अप्रस्तुत भी ग्रहण किये जो साम्य से अधिक विरोध दिखलाकर उनके मन्तव्यों की पूर्ति करते हैं। इसके लिए उन्होंने दो रीतियों का अनुसरण किया है; एक तो दो विरोधी घर्षों वाले पदार्थों का प्रभाव-साम्य स्थापित किया, दूसरे विरोध-ज्ञापक विशेषणों का प्रयोग किया है। प्रथम रीति का उदाहरण महादेवी जी के 'सान्ध्य गीत' से निम्नस्थ है—

“ताज है जलती शिखा, चिनगारियाँ शृंगार-माला,
ज्वाल अक्षय कोप है, अंगार मेरो रंगशाला;
नाश में जोवित किसी की साध सुन्दर हूँ।”

[महादेवी]

ताज और शिखा, चिनगारियों और शृङ्गार-माला तथा अंगार और रंग-शाला में घर्ष-गत विरोध है। प्रेमिका अपने प्रियतम की प्रेम-साधना में प्राप्त शिखा, चिनगारी और अंगार को भी ताज शृङ्गार-मालिका एवं रंग-शाला का पद देकर, उनसे सन्तोष की बात उलब्धि करती और अपनी शोभा ममजती है, अन्यथा कष्ट को कष्ट जानकर भी उसके इस स्वेच्छा-वरण के पीछे दूसरी कौन-सी वृत्ति कही जा सकती है। त्याग, बलिदान और कष्ट-सहिष्णुता की अभिव्यक्ति इस माध्यम से अत्यन्त सबल रूप में सम्भव हुई है। 'प्रसाद' जी ने लज्जा को टंडक देने वाली कहा है—

“वह कौंध कि जिससे अन्तर की शीतलता ठंडक पाती हो !”

—['कामायनी']

दूसरी रीति का उदाहरण 'प्रसाद' जी की निम्न पंक्तियों हो सकती है—

“शीतल ज्वाला जलती है
ईंधन होता दग-जल का।
यह व्यर्थ श्वाभ चल-चलकर
करता है काम अनिल का ॥”

—['आँव']

अभिशाप में 'मधुमय' कहकर चिन्ता की काम्यता प्रकट की गयी है—

“अरी व्याधि की सूत्रधारिणी अरी आधि, मधुमय अभिशाप ॥”

—['प्रसाद'—'कामायनी']

यहाँ 'नृपकानिदायोक्ति' पद्धति में विरक्त-गन प्रेम को केवल 'ज्वाला' न कहकर 'शीतल ज्वाला' कहा गया है; क्योंकि प्रेमानुभूति में सन्तोषदायकता

भी है, यह प्रेम विदाहक होकर भी प्रेमी को प्रेम करते चलने और अपने प्रिय के लिए कष्ट-सहन करने का सन्तोष भी देता है, अन्यथा प्रकृति-जगत् में आग शीतल नहीं होती । यहाँ विरोध-सूत्रक विशेषण के द्वारा प्रेम में एक साथ ही दो विरोधी अनुभूतियों का द्वन्द्व व्यक्त किया गया है । महादेवी के काव्य में प्रथम पद्धति और 'प्रसाद' तथा 'पन्त' में द्वितीय पद्धति की प्रधानता है । 'निराला' जी ने भी यत्र-तत्र इसका सदुपयोग किया है । 'किस विनोद की तृषित गोद में आज पौछती वे दृग-तीर ?' ('परिमल') 'विनोद' की गोद को 'तृषित' कहकर कवि ने उस विनोद के भीतर छिपे तृषा अथवा अतृप्तता के तत्त्व का अन्तर्द्वन्द्व लक्षित कराया है । 'यमुना के प्रति' रचना में 'निराला' जी ने गोपियों की अनन्त विनोद-लालसा को उभारा है । 'प्रसाद' जी की निम्न पक्तियों में कथित मस्तकनति और गर्व में छत्तीस का सम्बन्ध है, पर यहाँ विरोध में सत्य और उभर कर सामने आ जाता है—

“नत मस्तक गर्व वहन करते,
यौवन के घन रस-कन ढरते”

['चन्द्रगुप्त नाटक']

'पन्त' जी की 'एकतारा' रचना में इसी विरोध की भूमिका पर, प्रशान्ति के वातावरण में झींगुर की अकेली आवाज को किस प्रकार तीव्रतर किया गया है । यहाँ एक ही अनुभूति में विरोध का द्वन्द्व नहीं है, वरन् एक ही स्थिति में विरोध के द्वारा दो प्रतिकूल स्वभाव की वस्तुओं का उल्लेख किया गया है—

“झींगुर के स्वर का प्रखर तीर, केवल प्रशान्ति को रहा चीर,
सन्ध्या प्रशान्ति को कर गंभीर ।

इस महाशान्ति का उर उदार, चिर आकाक्षा की तीक्ष्णधार
ज्यों वेध रहा हो आर-पार ।” ['गंजन']

'युगान्त' में आयी 'बापू'-विषयक कविता में विरोध-पद्धति पर विचारों और भावों को उद्वेलित करने का बड़ा सुन्दर उपक्रम हुआ है । आदर्श प्राण महात्मा जी के भौतिक अस्तित्व में निहित सूक्ष्म व्यक्तित्व को विरोधी विशेषणों के द्वारा सचित्र किया गया है—

“जड़वाद-जर्जरित इस जग में
अवतरित हुए आत्मा महान् ..

×

×

×

×

विश्वानुरक्त हे अनासक्त !
 तुम मास-हीन, तुम रक्त-हीन,
 तुम अस्थि-शेष, तुम अस्थि-हीन
 तुम शुद्ध-बुद्ध आत्मा केवल,
 हे चिर पुराण, हे चिर नवीन !”

—[‘वापू के प्रति’]

यहाँ स्पष्ट रूप से अप्रस्तुत-विधान वाच्य नहीं है, पर इन विशेषणों से मनमें चित्र बनते हैं। ‘मास-हीन’ एवं ‘रक्त-हीन’ का अर्थ ‘माम रक्त-हीन की भौति’ ही होगा। ‘आत्मा महान्’ कठने का अभिप्राय ‘महान् आत्मा की तरह’ ही लेना होगा। अप्रस्तुतो में विरोध होने पर भी तुलना का भाव प्रकट होता है, जिससे पारस्परिकता की परिवृत्ति में, कथनीय स्पष्टतर ही नहीं सुन्दर भी बनता है। अप्रत्यक्ष प्रकारान्तर से, यही कार्य विरोध-मय विज्ञेय भी करते हैं। ‘पन्त’ जी ने ‘ग्राम्या’ में गाँवों की दयनीयता और विपण्णता को उभारने के लिए अत्यन्त कला-पूर्ण ढंग से विरोध एवं विपरीतता मूलक पद्धति का अनुसरण किया है—

“यहाँ न पल्लव-वन में मर्मर,
 यहाँ न सधुविहगों में गुंजन !
 जीवन का संगीत बन रहा
 यहाँ अतृप्त हृदय का रोदन !”

—[‘ग्राम्या’]

अतृप्त हृदय का रोदन ही यहाँ जीवन का संगीत है ! रोदन और संगीत दो विरोधी वस्तुएँ हैं और रोदन ‘प्रस्तुत’ के लिए संगीत ‘अप्रस्तुत’ रूप में लाया गया है। संगीत के नाम पर केवल रोना ही भाग्य में लेकर उतरने वाले भारत के ये ग्राम कितने वरुण हैं ! संगीत की विपरीतता में रोदन का प्रभाव बढ़ गया है। ग्रामीण जीवन में रोदन को वही प्राधान्य प्राप्त है, नगर के भद्र समाज में जो प्राधान्य संगीत को।

महादेवी जी ने कभी-कभी वायू साम्य के भीतर छिपे मार्मिक विरोध को बड़े ही सुन्दर ढंग से व्यंजित किया है—

“तेरे असीम आँगन की देखूँ जगमग दीवाली
 या इत निर्जन कोन में बुझते दीपक को देखूँ !

×

×

×

जहाँ मरु-ज्वाला धधकती,
चातकी कन को तरसती;
उन्हीं जीवन घाटियों की
मैं सरस वरसात रे मन !”

‘पन्त’ जी ने सुख को गत और दुःख को दिन कहा, क्योंकि सुख में मानव-चेतना के बहिर्मुख होने और दुःख में अन्तर्मुखी होने का संकेत करते हुए, सुख में व्यक्ति के सीमित ‘स्व’ और दुःख में वितृप्त ‘स्व’ की दशा का बोध कराना भी उनका लक्ष्य था—

“अविरत दुःख है उत्पीड़न, अविरत सुख भी उत्पीड़न;
सुख-दुःख की निशा-दिवा में सोता-जगता जग-जीवन ।”

[‘गुंजन’]

नीचे की पंक्तियों में कवि ने अपनी तुलना उस कली से करनी चाही है जो मुसकाना भी न सीख सकी हो, क्योंकि कवि अब तक सुख से दुःख को अपनाना नहीं सीख सका ।

‘छायावाद-युग’ व्यक्ति-स्वातंत्र्य एवं ममष्टि तथा व्यष्टि के अन्तर अथवा सन्तुलन पर आधारित प्रजातंत्र के विकास का युग रहा है । समाज और व्यक्ति की पृथक्-पृथक् सत्ताओं को बनाये रखना और दोनों के बीच के अन्तर को आवश्यक मानते हुए भी दोनों के सामंजस्य एवं सन्तुलन को भी अनिवार्य मानना प्रजातांत्रिक पद्धति का मूलधार है । एक प्रकार का अन्तर्विरोध प्रजातंत्र के मूल में ही है, प्रजातांत्रिक जिमको मान्यता देकर आगे बढ़ता है । यह जीवन-दर्शन छायावादी काव्य की ‘वस्तु’ एवं ‘रूप’ —दोनों में ही प्रतिच्छायित हुआ है । विरोध एवं तुलना-मूलक अप्रस्तुत योजनाओं में ‘छाया’-युग का यही जीवन-दर्शन उच्चरित है । एतदयुगीन काव्य में इस पद्धति के इस प्रकार उभर कर आने का, मेरी दृष्टि में यही कारण है । ५० सोहनलाल द्विवेदी की महात्मा जी पर लिखी ‘कोटि कंठ, कोटि बाहु’ वाली कविता इसी पोटिका पर अर्ध-शांतिनी हुई है ।

अपने गीतों में ‘शत-शत कन्दनों का रुद्ध द्वार’ खोलने वाले ‘वचन’ जी ने निम्न गीत-पंक्तियों में अपने जीवन के ‘सारे जल’ एवं ‘हालाहल’ को किसी के मधु स्वर में मधुमय बनाकर, विरोधी प्रतीकों से वैषम्य को प्रसर किया है । यहाँ ‘प्रस्तुत’ और ‘अप्रस्तुत’ का विरोध नहीं बरन् दो स्थितियों के विरोध का संकेत लक्ष्य है—

“मेरे जीवन का खारा जल,
मेरे जीवन का हालाहल,
कोई अपने स्वर में मधुमय कर बरसाता, मैं सो जाता ।”

—[‘एकान्त सगीत’, पृ० २०]

अपनी परिचय वाली कविता में ‘दिनकर’ जी ने भी विरोधी अप्रस्तुतों द्वारा आत्मा अथवा प्रजातन्त्र में व्यष्टि के महत्त्व को प्रकट किया है—

‘सलिल कण हूँ कि पारावार हूँ मैं’

आराधक का आराध्य देवता ही जब उसकी पूजाराधना को दुर्बलता कह
हूँस पड़े तो परिस्थिति की विद्रूपता का क्या कहना ! यहाँ पूजन-प्रक्रिया
का समस्त सम्भार नहीं, केवल एक वैषम्य ही उद्दिष्ट भाव की नोक है—

“मेरे पूजन आराधन को,
मेरे संपूर्ण समर्पण को,

जब मेरी कमजोरी कहकर मेरा पूजित पाषाण हूँसा !

तब रोक न पाया मैं आँसू ।”

—[वही]

‘आत्म-समर्पण’ कविता में श्री नरेन्द्र जी ने प्रिया के सम्पर्क से उत्पन्न
वस्तु-स्थिति-परिवर्तन को द्योतित करने के लिए हृदय के पावक को जावक बना
दिया है—

“पद चूम हृदय की
पावक बनती जावक,
बन फूल बिहँसते
पावों में नभ-तारक ।”

—[‘पलाश-वन’ पृ० १०]

यही नहीं, शलभ दीप और मिट्टी गुलाब वन जाती है—

“लौ चूम शलभ
वन जाता जैसे दीपक,
मेरी मिट्टी से खिलते
पाटल चम्पक ।”

—[वही-पृ० १०]

श्री शम्भूनाथ सिंह ने 'जी सकूँ तुम चाप !'—गीत में मौन को मुखर, अभिशाप को वर और गरल को ही पेय बनाकर मौन की भाव-मयता अभिशाप की शान्तिदायकता एवं गरल में अमृतपान के-से सन्तोष की अनुभूति को तीव्रता दी है। 'प्रस्तुत' और 'अप्रस्तुत' विरोधी हैं—

“मौन मेरा मुखर स्वर हो,
मौन का अभिशाप वर हो,
मौन ही मेरा अमर हो,
प्राण, हँस-हँस इस गरल को
पी सकूँ चुपचाप !
प्रिय, मैं जी सकूँ चुपचाप !”

—['दिवालीक' पृ० १७]

'तमसो मा ज्योतिर्गमय'—गीत में कवि ने 'चाप्' के शरीरान्त होने पर भी भारतीय जन-जीवन में एक उच्च-स्तरीय चेतना के रूप में समा जाने का संकेत विरोधिनी अभिव्यक्तियों के द्वारा बड़े सुन्दर रूप से किया है। सान्त आत्मा के अनन्त परमात्मा में विलीन होने का आध्यात्मिक संकेत तो अपना अलगा सौन्दर्य रखता ही है—

“मरा न काम-रूप कवि बना अमर,
कि कोटि-कोटि कण्ठ में हुआ मुखर,
मिटाने काल का प्रवाह बन धिरा
असीम अन्तरिक्ष में अनन्त स्वर,
न मंत्र-स्वर अमृत सँभाल मृणमयी धरा सकी,
त्रिकाल-रागिनी अनन्त सृष्टि बीच छा गई !
अनेकता अखण्ड एक हो गई,
अभेद बीच भेद-भ्रान्ति न हो गई,
अवन्ध गंध वैध सकी न फूल में
समष्टि बीच पूर्ण व्यष्टि खो गई,
जिसे न पाश तन बना, न छू सका मरण-चरण,
विराट् चेतना अरूप बन स्वरूप पा गई ।”

—['दिवालीक' पृ० ६१]

डा० रामकुमार जी वर्मा के जीवन की प्रतीक सौँत तो विरहातिरेक में जीवन-चातिनी हो गयी है—

“मेरी साँस कर रही मेरे जीवन पर आघात ।

देव, मैं अब भी हूँ अज्ञात ?”

‘फटे-से बादलों का मधुमास’ ही कवि के अभी-अभी विषाद-ग्रस्त जीवन में सहसा आयी प्रिय झलक की सुखदायकता का आभास दे सकता है—

“यह तुम्हारा हास आया ।

इस फटे से बादलों में कौन-सा मधुमास आया ।”

[रा० कु० वर्मा]

सुखातिरेक की कल्पना में, जीवन की कितने ही वर्षों की काली रात यदि प्रिय के एक मधुर चुम्बन की सीमा में ही सिमट कर, इस विषम साम्य के लिए ललच उठे, तो अस्वाभाविक क्या !

‘आओ चुम्बन सी छोटी है, यह जीवन की रात ?’

श्री भगवतीचरण जी वर्मा ने वरदान की भौंति मिले प्रेम के कष्टों को इस प्रकार व्यक्त किया है—

“हाँ, प्रेम किया है, प्रेम किया है मैंने,

वरदान समझ अभिशाप लिया है मैंने ?”

क्षण भर के मिलन-सुख के बाद का अश्रुमय परिणाम प्रिय के इन दो विरोधी अग्रस्तुतों से व्यक्त किया है—

“आये बनकर उल्लास अभी,

ऑसू बनकर वह चले अभी,

सब कहते ही रह गये अरे

तुम कैसे आये कहाँ चले ?”

—[भ० च० वर्मा]

प्रेम बन्धन है और प्रिय के नयनों की अलस शोभा विजय का भार—

“आज बन्धन बन रहा है

प्यार का उपहार रगिनि ।

अलस नयनों में लिये हो

किस विनय का भार रगिनि ?”

—[‘प्रेम-संगीत’]

भौंरे केवल चाह, लाज और प्यार ही नहीं, राग की भी आग लगा देते हैं—

“चाह भरे अलि, आह जगाते,

पल में नव अलि दल विर आते,

कभी लाज की कभी प्यार की,

कभी राग की आग लगाते ।” — [नरेन्द्र-‘पलाश-वन’]

पं० सोहन लाल जी प्रिय को अपना रूप और छाया ही नहीं, मन-विहंग के लिए धूप भी बनाना चाहते हैं—

‘मन विहंग के नन्दन कानन

मधुमय छाया-धूप बनोगे

श्री आरसी प्रसाद जी की ‘मदनिका’ नाटिका के ‘तुम टोको हे.’ गीत ने आये नेत्र में मदिरा का विभ्रम, अतृप्त सुख का श्रम और जादू साथ ही है—

“इनमें मदिरा का विभ्रम है;

इ नमें अतृप्त सुख का श्रम है !

उस जादू को मत रोको

“ तुम टोको • हे !”

वेदना-न्यथा की आग में भी प्रेमी का व्यक्तित्व अपने को सँजोये चल रहा है, अन्यथा अगर पर इतिहास न पलते और लव पर गीत अगर बनकर न मस्क पाते और न लपटों से मुत्कान की रश्मियों की प्रेरणा ही सम्भव हो पाती—

“लव पर अगरु बने-से ये गान जल रहे हैं ।

अझार के कणों पर इतिहास पल रहे हैं ।

देती लपट-लहरियाँ कुछ रश्मि आज हँस-हँस—

उनको सँजो अधर पर मुसकान छा रहा है !

मैं गान गा रहा हूँ ॥”

[‘नीलम-तंगी’]

स्थिति के इन्हीं अन्तर्विरोधों को लक्षित कराने के लिए ‘मानव’ जी ने नयन में दम्बधनु-सी रगिनी और हृदय में विद्युत्-सी जलन का अस्तित्व घोषित किया है—

“रूप-सुधा पीने का मुझको

इधर मधुर अधिकार दिया है,

उधर मौन रहने का प्राण ?

एक शिला का भार दिया है;

नयनों में सुरधनु भी रचती,

उर विद्युत् में दिया बोर भी ।”

[‘अवनाट’, पृ० ११]

स्वतन्त्रता मित्रों के पदचात् भी दम्बनों की अनुभूति को कवि ने निम्न विरोधी स्थितियों से तुलनीय बना दिया है—

“गगन मिला, पर न पंख खुल रहे,
किरण मिली, पर न कमल खिल रहे,
पथ मिला, पर न चरण हिल रहे,
दीप-सजल नयनों से निज असीम वेदना
कबतक तुम मौन कहोगे ओ जन-देवता ?”

[‘दिवालो’]

श्री पं० लक्ष्मीनारायण मिश्र अपने विविध कोणों को व्यक्त करने के लिए अपनी तुलना शीतलता और आकुलता दोनों से करते हैं—

“शीतलता हिमकर-किरणों में जीवन मलय पवन में ।
मैं अविराम नृत्य लहरों में, आकुलता हूँ घन हूँ ॥”

[‘अतर्जगत्’]

श्री जनार्दन प्रसाद ‘झा’ द्विज दाह को भी शीतल बतलाते हैं—

“दाह अति शीतल है यह, है न—
कहीं इसमें ज्वाला का नाम ?
बरसने दो करुणा-घन को न,
न है उसका अब कोई काम ।”

जला, जल चुका बहुत, चुपचाप पड़ा हूँ अब तो बनकर छार ।”

[‘अनुभूति’ से]

पं० इलाचन्द जी जोशी की ‘भायावती’ कविता में विधुरा भी प्रभात-सी पुलकित रह लेती है—

“पुलकित प्रभात-सी रहती हूँ नित विधुरा,
चत्कुल कुसुम-सी रहती हूँ मधुमधुरा ।”

—[‘विजनवती’ से]

उद्दाम भावनाओं के कवि ‘अंचल’ ने अपनी ‘जलती निशानी’ कविता में तरंगों की तरी पर प्यासा तूफान जलता हुआ अनुभव किया है—

“शून्य मंडल लालसा का आज क्यों विप्लव भरा-सा;
क्यों तरंगों की तरी पर जल चला तूफान प्यासा ?”

संकेत-प्रिय छायावादी कवि अलकारों के शास्त्रीय निर्वाह की ओर सजग नहीं रहता, वह तो अपनी बात को अधिक से अधिक प्रभावशाली और रमणीय ढंग से कहना चाहता है । इसी प्रभाव सृष्टि की सलक्ष्यता में वह विशेषणों और दुहरे-तिहरे सादृश्य का विधान कर देता है । इस प्रकार मिश्र उपमाओं

और रूपकों की जहाँ अधिकता हो गयी है, वहीं अनुकूल वातावरण की सृष्टि और प्रभाव वृद्धि भी हुई है। 'पन्त' की 'छाया' कविता के निम्न अंश—

“तुम पथ-श्रान्ता द्रुपद-सुता सी
कौन छिपो हो अलि अज्ञात।
तुहिन-अश्रुओं से निज गिनती
चौदह दुखद-वर्ष दिन रात ?”

में ओस को आँसू कहने के बाद वर्ष-गणना का अंक-चिह्न भी कहा गया है और यह साम्य 'गिनना' किया से ध्वनित है। महादेवी की निम्न पंक्तियों में भी प्रिय की उपमा मेघ और मेघ की उपमा नीलम में है—

‘वे नीलम के मेघ, नहीं जिनको है घुल जाने की चाह’
इसी प्रकार—

‘तू भू के प्राणों का शतदल !
सित क्षीर-फेन हीरक-रज से
जो हुए चाँदनी में निर्मित।
पारद की रेखाओं में थिर
चाँदी के रंगों से चित्रित।
खुल रहे दलों पर दल झलमल !”

—में बादल क्षीर-फेन और हीरक-रज से निर्मित बतलाये गये हैं। इसी प्रकार 'पन्त' की निम्नपंक्ति—

“दमयन्ती-सी कुमुद-कला के
रजत फरों में फिर अभिराम,
स्वर्ण-हंस-से हम मृदु ध्वनिकर
कहते प्रिय संदेश ललाम !”

—['पल्लव'—'बादल']

—में 'रजत-कर' का अर्थ है 'रजत के समान विरण रूपी छाया' और बादल स्वर्ण हंस तो कहा ही गया है, माय ही संदेश-वाहक का साम्य भी किया 'संदेश कहते' से लक्षित है। 'प्रमाद' की की निम्न पंक्ति में भँवर को पात्र तो कहा ही है, पर यह भँवर स्वयं रूपकाशयोक्ति में हृदय-गत भावनाओं के अर्थ में आयी है। यहाँ लहर उपलब्ध है, प्रतीक नहीं।

“लहरों में प्यास भरी है।
हैं भँवर-पात्र भी खाली।
मानस का सब रस पीकर
लुडका दी तुमने प्याली ॥”

—['आँसू']

‘निराला’ जी की निम्न पक्ति में गंगानल का कण ज्योति-सा कहा गया और फिर उसे हार सा अभिहित किया गया है—

“गंगा-ज्योतिर्जल-कण
धवल-धार-हार गले ।”

—[‘गीतिका’]

‘निराला’ जी के ‘कौन तम के पार रे कह’-गीत में ऐसे सकुल सादृश्य-विधानों का उल्लेख अत्यन्त जटिल हो गया है । ‘प्रसाद’ जी ने जीवन की मर-मरीचिका में मृत्यु को ‘अधकार के अट्टहास सी मुखारित’ कहा है । अज्ञान को अधकार माना जायगा, फिर जीवन में मानव की अपदार्थता सिद्ध करने वाली मृत्यु को उस अधकार का उपहासात्मक अट्टहास । मानवीकरण का आरोप अलग अपनी छटा से एक चित्र उपस्थित कर दे रहा है ।

छायावादी युग की साम्य-योजना लक्षणाओं के सहारे बहुत विकसित हुई है । प्रतीक-विधान में साम्य-योजना का बड़ा ही निखरा रूप उपस्थित हुआ है । विशेषण वक्रता (विशेषण-विपर्यय) और मानवीकरण भी छायावादी साम्य-विधान के प्रमुख द्वार हैं । विशेषण-विपर्यय, मानवीकरण और प्रतीक-विधान के भीतर संचरित लक्षणा न केवल अदृश्य भावों और विचारों को एक मूर्त रूप प्रदान कर देती है, वरन् प्रभाव को वृद्धि में भी अमूल्य योगदान देती है । छायावादी काव्य के विशेषण भाव एवं चित्रात्मक गुण के लिए बड़े ही मूल्यवान् होकर आये हैं । विशेषणों को इतना वैशिष्ट्य स्यात् ही किसी अन्य युग में मिला हो । जिस वस्तु के लिए पूर्व-युगीन कवि भारी भरकम रूपक एवं उपमाएँ बाँधते थे, उसे इस युग का कवि दो एक विशेषणों में कह देता है ।

“क्या तुम्हें देखकर आते यों
मतवाली कोयल बोली थी ।
उस नीरवता में अलसाई
कलियों ने आँखें खोली थी ।
जब लीला से तुम सीख रहे
कोरक कोने में लुक रहना,
तब शिथिल मुरभि से धरणी मे
विछलन न हुई थी सच कहना ?”

—[‘प्रसाद’-‘कामायनी’]

काम का आगमन है । जीवन में काम वसन्त-सा आ रहा है । कलियों के साथ 'अल्साई', और सुग्मि के साथ 'शिथिल' विशेषणों के भीतर छिपे अर्थ-गौरव को स्पष्ट करने के लिए कितने वाक्यों की आवश्यकता होगी, यह सद्बुद्ध मर्मी ही समझ सकते हैं ।

'पन्त' जी ने साम्य विधान में बड़े अछूते प्रयोग किये हैं । कुंजको 'गन्ध से गुंजित' कहना गन्ध की अनुभूति की प्रगाढ़ता को बोध के 'श्राव्य मूल्य' में बदल देना है । अनुभूति का यह इन्द्रिय-गत मूल्यान्तरण उसकी तीव्रता की धार पर पानी चढ़ा देता है—

“गंध-गुंजित कुंजों में आज
बैचे बाँहों में छायालोक ।”

—['गुंजन']

इसी प्रकार पक्षी के स्वर गुंजन को हरे विटपों में ध्वनित करने के लिए, पक्षी शब्द के स्पष्ट अमिधान को गौण कर दिया । हरीतिमान-नभ हरे वृक्ष हैं और गुंजन पक्षी-स्वर है—

‘ऊपर हरीतिमान-नभ गुंजित’

—['गुंजन']

इसी प्रकार—

‘हिम परिमल की रेशमी वायु,
शत-रत्न-छाय, खग-चित्रित नभ’

—['गुंजन']

में 'रेशमी' और 'खग-चित्रित' विशेषण परिलक्षणीय हैं । तितली के लिए 'अनिल-कुलुम' एवं 'पुष्प-विहग' शब्द सौन्दर्य-प्राग 'पन्त' के अनुलनीय शब्द-शिवर हैं ।

इस प्रकार छायावादी काव्य में आये साम्य-विधान में लाक्षणिकता का प्रमुख योग देल कर ही बहुत से आलोचक ('शुद्ध' की जेने भी) इसे लक्षणा-काव्य की सजा ही दे देते हैं । इस लक्षणा-विन्तार के भीतर प्रभाव-साम्य की दृष्टि बड़ी प्रमुख है और यह प्रभाव-दृष्टि साम्य-पद्धति ने तो होती है, विशेष-पद्धति पर भी उसकी भी निपटारी गयी है । वस्तुतः छायावादी काव्य में ही उपमा या 'सौन्दर्य' अपने पूर्ण विकास की ओर गतिमान हुआ है । छायावादी कविता के अन्तर्वादिनी एवं स्वानुभूति-निरूपिणी होने से यह साम्य-योजना वस्तु-विषय के सूक्ष्म गुणों को परखने की अधिक प्रयामिनी हुई है । इस अध्याप ने साम्य की निर्दिष्ट अलंकारों के सौचों में नहीं विमोहित किया गया है ।

प्रतीकों पर अलग, अध्याय में विचार किया गया है। इस स्थल पर एक बात और ध्यान रखने योग्य है कि वैसे तो, 'प्रस्तुत' कवि का लक्ष्य सामान्यतः होता ही है, किन्तु ससार की सत्यता में विश्वास करने वाला मानववादी 'छाया'—युगी कवि, लगता है, जैसे समस्त अप्रस्तुत-विधान के पश्चात् भी अवृत्त ही हो ! यह वृत्ति हमें 'भक्ति-युग' में सूर में भी पलक्षित होती है। जब वे राधा-कृष्ण का रूप-वर्णन करने लगते हैं तो जैसे युग की सीमाओं के बावजूद वे उपमा-उत्प्रेक्षाओं की झड़ी लगा देते हैं, उनके हृदय का भाव श्रावण बरस-बरस कर भी, जैसे चुकता नहीं दिखलाई पड़ता, फुहारे पर फुहारे रिमझिमाते चलते हैं। तुलसी की मर्यादावादी श्रद्धा-दृष्टि एक बार ही एक निश्चित ऊँचाई को अपना लक्ष्य बना लेती है और उसे छूकर जैसे वह आश्वस्त होकर सन्तोष कर लेती है, पर सूर की भावात्मक सत्ता वह वीणा है जो बार-बार झनकारती रहती है और जिसके तार एक दूसरे को कँपाते एक विलम्बित लय में आगे बढ़ते चलते हैं। हमारा छायावादी कवि भी अपनी अनुभूतियों में इतना भिना होता है कि जैसे उमका मदावशेष उतरता ही नहीं दीखता। उसकी पीड़ा वह मीठा शूल है जो ऐसा दर्द देता रहता है, जिसका अधिकांश भीतर ही अननुभूत गड़ा रहता है। उसके अन्तर में छवि के शत-शत शूल चुमे हैं।



‘छाया’-युगीन प्रतीक

आज काव्य में प्रतीकों की बड़ी चर्चा है। शब्द अथवा व्यष्टि-गत अर्थ के प्रसंग में ही नहीं, पूरे के पूरे काव्य-ग्रन्थ को ही प्रतीक अथवा प्रतीकात्मक काव्य कहा जाने लगा है। पूरी की पूरी कविनाएँ प्रतीक रूप में रचित होती हैं। वेद के ‘प्रतीक’ में विचक्षणम् के बावजूद, आज हिन्दी-साहित्य में ‘प्रतीक’ शब्द जिस अर्थ में प्रयुक्त होता है, मत्कृत-साहित्य-शास्त्र में उस अर्थ में, त्यात्, नहीं आया है। भारतीय साहित्य-शास्त्र में ‘उपलक्षण’ शब्द आया है, ‘एकपदेन तदर्थान्यपदार्थ-कथनमुपलक्षणम्’ के अनुसार जब कोई वस्तु-नाम इस रूप में प्रयुक्त हो कि वह वस्तु उस गुण में अपने समान अन्य वस्तुओं का भी बोध करादे, तो वह शब्द ‘उपलक्षण’ रूप में प्रयुक्त कहा जायगा। यह प्रतीक शब्द आज के अर्थ में नव-गृहीत है और अंग्रेजी के ‘सिम्बॉल’ शब्द का पर्याय है।

वस्तुतः ‘प्रतीकवाद’ पाश्चात्य जगत् में एक व्यापक साहित्यिक आन्दोलन के रूप में चला है। १९ वीं शती के अन्तिम अंश में, फ्रांस में ‘प्रतीकवाद’ (‘सिम्बॉलिक् स्कूल’) का प्रादुर्भाव हुआ और वह फ्रांस के काव्य-साहित्य की सीमा में ही न रूककर, साहित्य एवं कला के अन्यान्य रूपों को भी प्रभावित करता हुआ महाद्वीप की सीमाओं को पार कर, अमरीका तक फैला। फ्रांस के मलार्मे, वल्लेन, बोदलेयर, प्रुस्त एवं वालेरी आदि कवियों में यह पल्लवित हुआ और अमरीका के इथार्न और इंग्लैण्ड के इलियट आदि कवियों को भी इसने प्रभावित किया। बाद के कवि शुद्ध प्रतीकवादी न कहे जाकर उसके उत्तरकालीन सम्प्रदायों में परिगणित होते हैं। भांगत का नवीन प्रयोगवादी काव्य-निकाश भी इससे प्रभावित है। वैसे प्रत्येक देश-समाज या काव्य वर्गों की भूमि और विशिष्ट परिस्थितियों से सम्पृक्त होने के कारण, अपनापन तो लिये ही होता है; किन्तु इसमें दो मत नहीं कि हिन्दी प्रयोगवादी कवि भी वैचारिक और साहित्य-सैद्धान्तिक रूप में प्रतीकवादी धारा से प्रभावित और सहमत हैं। पन्थन के मधुर्य को प्रसूयता एवं वर्णयता देकर चलने वाले हिन्दी-नावागर्जनों की दृष्टि से, प्रयोग को प्राथमिकता देने वाले इस काव्य पर ऐसा कहना, अति-जिन नहीं।

ये पाश्चात्य प्रतीकवादी, कन्तव्य के विरुद्ध गूँधी होने वाली पुणेष्टितवादिता (हृषिकिष्ण) के प्रतिनिधि भी रहे गये हैं। सौन्दर्य-शान्ति दृष्टिकोण के साथ-

साथ आदर्शवादिता, प्रतीकात्मकता एवं सूक्ष्मवादिता भी इनकी प्रवृत्तियों थीं । काट, शेलिंग, हीगेल एवं शापेनहोवर, वैग्नर आदि के आदर्शवादी दर्शन भी इनके प्रेरणाधार थे । प्रतीकवादी धारा के स्तम्भ श्री मलामे ने स्पष्ट कहा था कि कविता का आनन्द तभी मिलता है जब उसे क्रमशः अशों में समझते हुए रस लिया जाय । स्पष्ट कह देने में कविता का तीन चतुर्थांश रस नष्ट हो जाता है । संकेत और प्रबुद्ध करने वाला कथन ही मन को प्यारा होता है । प्रतीकवाद को समझने के लिए यह कथन बड़ा ही अर्थ-पूर्ण है । प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति में जिज्ञासा को प्रबुद्ध करने और सूक्ष्म झलक देने की पद्धति प्रमुख होती है । स्थूल रूप से तो नहीं, किन्तु मूल-चेतना एवं अन्तिम लक्ष्य की दृष्टि से प्रतीकवाद विम्ब-वाद अथवा ध्वनि-वाद की ही कोटि में आवेगा ।

ये प्रतीकवादी न केवल व्यक्ति-व्यक्ति की अनुभूति, संवेदना एवं बोध में अन्तर मानते हैं, वरन् प्रत्येक भाव, अनुभव एवं संवेदना का भी अलग-अलग अस्तित्व स्वीकार करते हैं । वस्तु के अनुभव और उसकी अभिव्यक्ति की प्रक्रिया भी, उनके अनुसार इतनी त्वराशील है कि भाषा का सामान्य सामाजिक रूप उसकी अभिव्यक्ति में अत्यन्त अपूर्ण-असमर्थ है । परस्पर एक शृंखला में आनेवाले भावानुभव भी अपनी निजता एवं इकाई में इतने भिन्न एवं स्वतंत्र होते हैं कि उन्हें पकड़ कर तद्वत् अभिव्यक्ति दे पाना बड़ा कठिन है । अभिव्यक्ति-कर्त्ता कवि का भी अपना विशिष्ट व्यक्तित्व एवं दृष्टिकोण होता है । यही प्रत्येक अनुभव और प्रत्येक व्यक्तित्व की विशिष्टता को स्वीकृति देकर, प्रतीकवादी भारतीय 'साधारणीकरण' से भिन्न अपनी मान्यता तो स्थापित ही करता है, भाषा एवं प्रयोग को भी महत्त्व प्रदान कर देता है । जब हमने व्यक्ति की विशिष्टता एवं उसके अनुभवों की व्यक्तिगत विशेषता को मान लिया तो अभिव्यक्ति के नवीन पथों की खोज, नये शिल्प की आवश्यकता और नव्य प्रतीकों को अपने आप स्वीकृति मिल जाती है । अनुभूतियों एवं संवेदनों को अत्यन्त सूक्ष्म, रहस्यमय एवं अग्रहणीय मान लेने से उनके स्पष्ट वाच्य-कथन की शर्त भी छूट जाती है । जब संकेत और सूक्ष्म मार्मिक झलक ही सम्भव है तो प्रतीकों का महत्त्व भी भाषा एवं भावाभिव्यक्ति में अनुपेक्षणीय हो जाता है । नवीन प्रतीक इसी व्यंजना के माध्यम के रूप में अनिवार्य हो जाते हैं । समाज द्वारा स्वीकृत भाषा को एक सीमित सामाजिक-व्यावसायिक माध्यम मान लेने पर, विम्ब एवं ध्वनि मूलक प्रतीकों के द्वारा सूक्ष्मातिरिक्त संवेदनों को व्यञ्जित करना कवि का महत्त्वपूर्ण एवं व्यक्तिगत उत्तरदायित्व हो जाता है । मलामे ने तो संवेदन (सेन्सेशन) को इतना महत्त्व दिया कि विचार-गत बोध, बुद्धि एवं भावना

महत्त्व-हीन बन गये । अन्तर्मेन के सूक्ष्म से सूक्ष्मतर कम्पन कविता के शिल्प में स्वरूप पाने लगे । दृश्य जगत् को शून्य मान उसे अलौकिक जगत् का आभास-मात्र मानने वाले ये प्रतीकवादी अपने अतिरेकों में अस्पष्ट एवं गुप्त भी हो गये, किन्तु संगीत और ध्वनि को प्रधानता देने के कारण भाषा की सूक्ष्मति सूक्ष्म शक्ति-सम्भावनाओं का निर्देश उनसे द्वारा अवश्य हुआ । मलार्म में रहस्य-तत्त्व भी समाविष्ट था, पर 'अभिजात अथवा शान्तीय' साहित्य (क्लामिकल) के विचार-तत्त्व तथा 'रोमानी-साहित्य' की भावनाशीलता को गह्र्य ठहराकर, ऐन्द्रिक चेतना अथवा ऐन्द्रिय सम्वेदन को महत्त्व देने के कारण, उमने भाषा के शब्दों को संवेदनों (सेन्सेशन्स) का प्रतीक माना । शब्दों को संवेदनों का प्रतीक मानने से, समस्त काव्य-गत भावानुभूतियों वस्तुतः मूल भावानुभूतियों का शब्द-बद्ध प्रतीक ही सिद्ध होती हैं । समग्र भाषा व्यापार को ही प्रतीक व्यापार मानने के कारण इस धारा का नाम काव्य में 'प्रतीक वाद' पड़ा ।

प्रतीक-वादी इन कवियों के प्रतीक-अर्थ और आज के काव्य में प्रतीक के सामान्य अभिप्राय में बड़ा भेद भी हो जाता है । प्रतीकवादी यह वर्ग, समस्त काव्य-प्रक्रिया को—भाषा में भावानुभूति की अभिव्यक्ति को ही प्रतीक-प्रक्रिया मानता है, जब कि एक इतर सामान्य कवि उमने अभिव्यक्ति-प्रकृति का मार्ग-विशेष ही स्वीकार करता है । छायावाद के विवेचन में श्री अवध उपाध्याय एवं आचार्य 'शुक्ल' जी ने 'छायाभास' (फैंटास्मेटा) की चर्चा की है, आर कितने ही आचार्यों-आलोचकों ने छायावाद के निरूपण के प्रकरण में उसे 'प्रकृति में आत्मा का प्रतिबिम्ब' घोषित किया है । लगता है, छायाभास और प्रतिबिम्ब की इसी भूमिका में 'शुक्ल' जी ने उसे पाश्चात्य 'प्रतीक-वाद' से प्रेरित माना था । 'शुक्ल' जी को लगा कि मलार्म आदि प्रतीकवादी कवि सुगंधता को प्रतीनेतर अथवा अप्रतीकात्मक (प्रतीक से भिन्न) मानत हुए, रहस्यात्मकता अथवा अस्पष्टता को जानबूझ कर कविता के लिए आवश्यक मानते थे, इसी प्रकार ये छायावादी भी सचेततः हाथ सुमाकर नाक पकड़ते हैं ! पाश्चात्य प्रतीकवादियों की प्रायः-जिक रहस्यमयता भले ही बलें और रिमोड की गोपन-शील अनैतिकता में अधःपतित हुई हो, पर 'छायावाद' अपने सुग-जीवन की अभिव्यक्ति का एक सफल श्रेष्ठ माध्यम बनकर, आज के 'प्रगति', 'प्रयोग' एवं 'मानववाद' में सुगानुक्त विकास का पटवर्न प्राप्त कर रहा है । पाश्चात्य प्रतीकवाद ने जहाँ तत्कालीन कविता में अभिव्यक्ति-मार्गों की रुढ़ जड़ता को तोड़ा, काव्य एवं संगति के सन्तुलन पर अवधारण दिया, साहित्य को इतर राजनीतिक नारों से बचाकर उसकी विशुद्धता की रक्षा की और सौन्दर्यवादी दृष्टि को प्रतिष्ठा देते

हुए तुक-हीन एवं मुक्त छन्दों का प्रवेश कराया, वहाँ छायावाद ने भी लाक्षणिकता, ध्वन्यात्मकता, उपचार-वक्रता एवं प्रतीक-विधान द्वारा तत्कालीन खड़ी बोली की अभिव्यक्ति-शक्ति को अत्यन्त सम्पन्न बनाया है।

। 'प्रतीक' शब्द प्रति-पूर्वक 'इण्' धातु से बना है। 'गतिः गमनम्, गति प्राप्तिः, गतिर्ज्ञानम्' के अनुसार इसका अर्थ चलना, प्राप्ति या पहुँचना और ज्ञान होता है। 'प्रति' + 'इण्' (गतौ) में 'इण्' का 'इ' ही शेष रहेगा। इसमें 'क्वप्' प्रत्यय और दीर्घीकरण से 'प्रती' बन जाता है और फिर स्वार्थे 'कप्' प्रत्यय के योग से 'प्रतीक' शब्द सिद्ध हो सकता है। इस सिद्धि के अनुसार 'प्रतीक' का अर्थ हुआ, वह वस्तु जो अपनी मूल वस्तु में पहुँच सके अथवा वह मुख्य चिह्न जो मूल का परिचायक हो। यह शब्द संस्कृत में 'प्रतिमा' 'चिह्न' अथवा 'संकेत' के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है। मन्त्रादि के कुछ अक्षर भी जिनसे पूरे का बोध हो, प्रतीक कहे जाते हैं। मूर्ति-पूजा के प्रसंग में 'प्रतीक-पूजा' का उल्लेख भी होता है। मूर्ति किसी देवता अथवा महानात्मा का प्रतिनिधि होती है। हम मूर्ति को पूजकर उस देवता अथवा महानात्मा की पूजा का सन्तोष लेते हैं। हम कहते हैं कि 'जीवन फूल और शूल से निर्मित है' तो हमारा यह अर्थ नहीं होता कि फूल और शूल के अतिरिक्त जीवन में और कुछ है ही नहीं। ऐसे स्थल पर हमारा अभिप्राय होता है, फूल के समान सुखद और शूल की भाँति दुःखद समस्त वस्तुएँ। यहाँ सुखदायकता का गुण रखनेवाले समस्त पदार्थ और दुःखदायकता के गुण वाली समस्त वस्तुएँ 'फूल-शूल' की परिधि में खिंच आते हैं। अलग अलग एक पद से उस अर्थ अथवा गुण वाले यावत् पदार्थ संकेतित हैं। ये भारतीयशास्त्र के उपलक्षण से कुछ विस्तृत हैं। नवीन पारिभाषिकों के अनुसार ये पद प्रतीक-रूप में प्रयुक्त कहे जाँयगे।

मेरे विचार से, यह भी विचार कर लेना अनुचित न होगा कि प्रतीक से उसी गुण वाली अन्य सभी वस्तुओं का बोध होता है या उस एक वस्तु या पद के भीतर निहित गुण या धर्म-विशेष का ही सामान्यीकरण होता है ? प्रतीक रूप में आयी वस्तु एक विशिष्ट इकाई के रूप में अपना महत्त्व खो बैठती है, इतना तो निश्चित ही है। जब हम फूल का प्रयोग एक विशेष इकाई के रूप में न कर, फूल की भाँति सुखद एवं इन्द्रिय-रञ्जक समस्त पदार्थों के संकेत के निमित्त करते हैं, तो फूल की व्यक्तिगत सत्ता का सामान्यीकरण हो ही जाता है। 'अमुक व्यक्ति जीवन में केवल फूल चुनता आया है, शूलों से उसका परिचय नहीं,' में फूल के साथ फूल-सदृश अन्य सुखकर पदार्थों का भाव-बोध या शूल के साथ शूलवत् अन्य दुःखकर वस्तुओं का चित्र मन में प्रमुख नहीं होता।

सुननेवाले के मन में फूल और शूल का चित्र एक क्षण को आता है और उसके बाद वह तुरन्त फूल-शूल के धर्मों का भावन कर सामान्य संकेतों पर टिक जाता है। प्रतीक का अर्थ यदि चिह्न या परिचायक वस्तु माना जायगा, तो यह निश्चित है कि यह चिह्न जिसका संकेतक है, वह एक सामान्य अथवा सामूहिक जाति-गत भाव ही होगा। इससे यह सिद्ध हुआ कि प्रतीक का संकेत धर्म-विशेष रखने वाले सभी पदार्थों का बोध नहीं, बल्कि उन पदार्थों में निहित जाति-गत (कॉमन) सामान्य धर्म ही है। यहाँ एक आनुपंगिक प्रश्न उठ खड़ा होता है कि फिर उस धर्म विशेष का ही कथन सीधे क्यों न कर दिया जाय, इस अप्रत्यक्ष पद्धति की आवश्यकता क्या है? क्या हम अप्रत्यक्षीकरण से भाव-रस की सिद्धि में अनावश्यक अन्तराय नहीं उपस्थित होता और यदि होता है तो क्या प्रतीक-पद्धति काव्य की आत्मा—भावानुभूति-मूलक रस से दूर बाह्य चमत्कार का मार्ग नहीं है?

वस्तुतः जिस परिवेश में हम रहते हैं, उसकी वस्तु एवं स्थितियों के साथ नित्य परिचय-सम्पर्क से हमारा एक रागात्मक सम्बन्ध स्थापित हो जाता है। उनके प्रति सुखदता अथवा दुःखदता के संस्कार बन जाते हैं, नवीन मनोविज्ञान के अनुसार उन्हें रूप, स्वभाव-कोण अथवा श्रुताव (अट्रीचूड) भी कह सकते हैं। ये संस्कार जीवन की निरन्तरता एवं संसर्ग मघनता से उसी प्रकार हमारे 'स्व' के निकट होते जाते हैं अथवा हमसे सम्बद्ध हो जाते हैं, जैसे जीवन का जीव-समवाय—हमारे महवामी, प्रतिवेशी आदि। उनके बारे में हमारे भीतर भावों का जागरण भी सजीवता के साथ होने लगता है और वे इतने अंग में लगने लगते हैं कि सामान्य धर्मों का प्रत्यक्ष संकेत उनके संकेतों के आगे हलका, अतीव और स्थूल (आब्स्यूज)—सा लगता है। किन्तु उसी स्थल पर यह भी ज्ञान लेना आवश्यक है कि इसीलिए सफल और सजीव प्रभाव वाले प्रतीक वे ही होते हैं, जो सामान्य जीवन के अत्यन्त निकट और साधारण (औसत) लोगों की रागात्मक सत्ता से अ-दूर पदार्थों में से होते हैं। असाधारण ब्रह्म पर आधारित एवं सामान्य जीवन में अत्यन्त दूर स्थित प्रतीक अदृष्ट प्रभाव सृष्टि में अनमर्थ सिद्ध होते हैं, क्योंकि उनके साथ पाठक-वर्ग अथवा जन-समाज का भाव-सम्बन्ध निर्मित नहीं हो चुका रहता।

प्रतीक-रूप में प्रयुक्त शब्दों में 'लक्षणा'-शक्ति भी सक्रिय होती है; लक्षणा अभिधा और व्यञ्जना के बीच की अत्यन्त मनोमग्न सुनहली कड़ी है। वाच्यार्थ की स्पष्टता और व्यंग्यार्थ की सूक्ष्मता के बीच अपनी चित्रात्मकता अथवा मूर्तिमत्ता में यह आवश्यक सेतु निर्मित करती है। मूर्तिमत्ता से वहाँ ऐन्द्रिक

सवेदनों एवं रोमांचों का पुनरुन्मेष होता है, वहाँ मूर्ति अथवा चित्रगत व्यञ्जना से सकेतार्थ की उपलब्धि । लक्षणा में अभिधेयार्थ और उसकी मूर्त्तता के पश्चात् ही सूक्ष्म अर्थ का भावन होता है और वह शानेन्द्रियों की तुष्टि से प्राप्त सुख को सूक्ष्म अर्थ से सम्बद्ध कर उच्चतर आनन्द में परिणत कर देती है । जब सूक्ष्म सामान्य 'धर्म' के आधार पर बने प्रतीक उस 'धर्म'-विशेष के स्थान पर प्रयुक्त होते हैं, तो पाठक के सम्मुख एक कल्पना-गत बिम्ब उपस्थित होता है । उस बिम्ब के 'धर्म' को 'प्रस्तुत' से सम्बद्ध कर पाठक कवि के उद्दिष्ट अर्थ से आत्म-प्रसाद लाभ करता है । 'धर्म' के स्थान पर 'धर्मी' के प्रतीक-रूप प्रयोग की काव्य में यही उपयोगिता है । इस प्रकार हम प्रतीकों में 'साध्य-वसाना गौणी प्रयोजनवती' अथवा 'धर्म-गत प्रयोजन लक्षणा' (मम्मट) मान सकते हैं ।

प्रत्येक युग-समाज के काव्य में उसके नवीन प्रतीक भी बनते चलते हैं, पुराने प्रतीकों को क्रमशः छोड़ता हुआ काव्य, नवीन युग-जीवन एवं नये मूल्यों के परिप्रेक्षित में नये प्रतीक ढूँढ़ता है, किन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि यह त्याग और ग्रहण उस रूप में और उसी शीघ्रता के साथ होता है, जिस शीघ्रता के साथ राजनीति के अवसरवादी उद्धोष बदलते हैं । समाज के बाह्यांगी परिवर्तनों का प्रभाव समाज के अन्तरंग पर भी पड़ता है, पर अपेक्षाकृत धीरे-धीरे और काव्य में तो यह परिवर्तन तुलना की दृष्टि से और भी धीमा होता है । काव्य का प्रवाह एक परम्परा के रूप में प्रवाहित होता है, अतः उसकी प्रत्येक कड़ी में एक पूर्वापर-सम्बन्ध होता है, क्योंकि साहित्य किसी जन-समूह या समाज की अन्तरंग एवं गम्भीर प्राण-धारा का विकास भी होता है, अतः व्यक्ति द्वारा रचित होकर भी, वह वैयक्तिकता की परिधि का बन्दी नहीं होता । एक दिन में न तो समस्त प्रतीक बदले जा सकते हैं और न सर्वथा नवीन प्रतीकों का सर्वोद्यतः अर्थ ग्रहण ही सम्भव हो सकता है । यह प्रक्रिया धीरे-धीरे समाज की आन्तरिक चेतना-धारा के साथ होती है । सुन्दर और प्रभावशाली प्रतीक भावाभिव्यक्ति में अधिक समर्थ होते हैं । भाव अथवा 'धर्म'-विशेष की अभिव्यञ्जना में उनकी इसी सामर्थ्यवत्ता के कारण, कुछ प्रतीकों के अर्थ-भावन में 'लक्षणा' की वैसी सचेत प्रक्रिया नहीं चलती, जैसी साधारणतः हुआ करती है । सहृदय-मन तुरन्त श्रवण अथवा पाठ से ही उनकी अनुभूति कर लेता है । प्रतीकों के अर्थ-भावन में, लक्षणा व्यापार की इसी सजगता-असजगता के मात्रा-भेद पर प्रतीकों की कोटियाँ भी निश्चित की जा सकती हैं ।

शुद्ध प्रतीक—हिन्दी आलोचना-क्षेत्र में प्रतीकों के बारे में पर्याप्त अज्ञानता दिखाई पड़ती है। वस्तुतः छायावादी काव्य की अन्यान्य प्रवृत्तियों में प्रतीकात्मकता को भी गिनाकर, हमारा अंगत आलोचक उसकी शास्त्रीय विवेचना में बहुत कम उतरा है। यही कारण है कि उपमान रूप में आये शब्दों को भी हम प्रतीक कह कर चलता कर देते हैं। मेरे विचार से, शुद्ध प्रतीकत्व की अवतारणा वहाँ होती है, जहाँ हम किसी व्यापक 'धर्म' अथवा प्रभाव-गुण के लिए उसका प्रत्यक्ष कथन न कर, उस 'धर्म' वाले अनेकानेक पदार्थों में से किसी एक ऐसे पदार्थ को ही उस धर्म के स्थान पर प्रयुक्त कर देते हैं। पाश्चात्य प्रतीकवादी द्वारा से परिचित हिन्दी-समीक्षक, कभी-कभी अभिव्यक्ति में आये साध्य-मूलक सामान्य उपकरणों को भी प्रतीक कह जाते हैं। वस्तुतः इस काल में उनका ध्यान पाश्चात्य प्रतीकवाद की उस दर्शन-भूमिका पर अधिष्ठित रहता है जो दृश्य जगत् को वास्तविक सृष्टि मानता ही नहीं, और वास्तविक सृष्टि को अलौकिक और शाश्वत मानते हुए इस इन्द्रिय-ग्राह्य जगत् को उसका असत् रूप (डिस्टेंशन्) मानता है। इस दृष्टि से समस्त काव्यात्मक अभिव्यक्ति ही प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति है : भाषा स्वयं प्रतीकों की नमष्टि और हर शब्द एक भाव अथवा विचार का प्रतीक है। साहित्य में प्रतीकों पर विचार करते समय हमें इस मूल-गत विचार को मानते हुए, उससे आगे विवेचन करना होगा, अन्यथा ब्रह्म-चर्चा की भाँति पूर्ण मोन ही सत्य-कथन का मात्र मार्ग रह जायगा।

शुद्ध प्रतीकों में 'धर्मों' से 'धर्म' अथवा 'गुणी' ने 'गुण'-विशेष तक पहुँचने में 'लक्षणा'-व्यापार अमचेत होता है। उस गुण विशेष की उस वस्तु में अन्यान्य गुणों की अपेक्षा इतनी प्रमुखता-आधिकता होती है कि उस वस्तु ने नाम-निर्देश मात्र से वह 'धर्म' तुल्य भावित हो जाता है, 'अभिव्यक्ति' की अगिद्ध होने पर 'लक्ष्यार्थ' तक पहुँचने की मानसिक प्रक्रिया उतने प्रबल रूप में नहीं होती। जैसे प्रारम्भ में किसी भी नये-नये आये प्रतीक के लिए पाठक-मन में 'लक्षणा-व्यापार' अपेक्षित ही होगा, पर निम्नतर प्रयोग में वे अपने उद्दिष्ट 'धर्म' के लिए प्रख्यात होते चलते हैं। इन शुद्ध प्रतीकों में भी दो प्रकार की कोटियाँ हो सकती हैं—एक, ऐसी प्रतीकों की कोटि जो प्रयोग और निम्नतर अभिव्यक्ति में 'धर्म'-विशेष के लिए एक प्रकार से रुढ़ हो जाय और दूसरे, वे जो नविक्रम की मन्त्र-स्मृति की प्रतिभा से जुने बाकर ऐसी प्रत्यक्षिणा में उपस्थित किये जाते हैं कि उस रूप में पहले प्रयुक्त न होकर भी, अपनी विशिष्ट व्यवस्था में अत्यन्त नफ़्त होते हैं। ऐसी प्रतीकों को लाने के लिए विशिष्ट एवं असामान्य

प्रमुख होती है। 'उषा का था उर में आवास' में उषा के सकेत-परिवेश (सजेसन आफ असोमियेशनस) के अनुभावन-परिशोलन में हमें आपाततः 'उर' पर न जाना होगा, वरन् हम प्रथमतः स्वतंत्र रूप से 'उषा' की विशेषताओं का भावन करेंगे और तब 'लक्षणा' से 'उर' पर उनका आरोप करेंगे। इसके ठीक विपरीत, हम उपमान-रूप में आये शब्दों के विषय में, उनके निजी अर्थ-परिवेश को छोड़कर पहले 'प्रस्तुत' पर ध्यान देंगे और तब उसकी सापेक्षता में ही हम 'अप्रस्तुत' रूप में आये उस शब्द (वस्तु) के धर्म अथवा धर्मों का चयन करेंगे। मेरी दृष्टि से, प्रतीक और अप्रस्तुत में प्राथमिकता अथवा वरीयता (प्रॉथरटी) का यह भेद प्रमुख, एव अर्थ-ग्रहण की मानसिक प्रक्रिया में महत्त्व-पूर्ण होता है। उपमान की अपेक्षा प्रतीक में अर्थ-विस्तार एवं वैविध्य की सम्भावना अधिक होती है। अधिकाधिक अर्थ—छायाओं के द्वारो-न्मोचन की सम्भावना, और एक मूल व्यापक भाव की सार्वभौमता—प्रतीक की ये दो विशेषताएँ हैं। प्रतीकों में, इनमें से एक भावना अवश्य प्रधान एव महत्त्वपूर्ण होती है। जब अनेक सकेतों की शक्ति प्रमुख होती है, तो ये प्रतीक साधारण अप्रस्तुतों की सीमित अर्थवत्ता से बहुत आगे बढ़ जाते हैं :—

‘उषा का था उर में आवास, मुकुल का मुख मे मृदुल विकास।’
['पन्त']

—में उषा ताजगी, निश्छलता, मोलेपन, स्फूर्ति, अनुरजकता आदि कितने ही अर्थ-पक्षों को एक साथ अनावृत कर देती है, मुकुल कोमलता, आह्लादकता, अनुक्षण विकास, सौन्दर्य के अल्लूनेपन आदि अनेक अर्थ-सकेतों की विवृति करता है। रात्रि के अघकार के पश्चात् उषा के उदय और सम्पन्न डाली पर मुकुल के खिलने की स्थिति की समस्त विशेषताएँ मन में नाँच उठती हैं।

जिन प्रतीकों में एक मूल-गत व्यापक भाव की सार्वभौमता प्रतिष्ठित होती है, वे बड़ी सघनता एवं तीव्रता के साथ, अपने समान गुण-भाव वाले पदार्थों की समष्टि को बिजली की एक कौंध की भाँति, पाठक या सहृदय के मन में झलकाते हुए मुख्य भाव की निष्पत्ति करते हैं। जीवन की अनेकरूपता की अनुभूति थोड़े में, एक सेले की भावना से हा सकती है और सहृदय का मनोलोक, सासारिक आकर्षणों एवं कोलाहलों की अल्पकालिकता की अनुभूति से सहजतः छाया जा सकता है—

“मैं अकेला,

देखता हूँ, आ रही

मेरे दिवस की सान्ध्य वेला।

पके आधे वाल मेरे,
हुए निष्प्रभ गाल मेरे
चाल मेरी मन्द होती आ रही
हट रहा मेला ।”

[‘निराला’-‘गीतिका’]

निम्न पंक्तियों में आँसु समस्त व्यथा-वेदना के प्रतीक के रूप में आये हैं—

“किसी ने लिखी आँसुओं से कहानी,
किसी ने पढ़ा किन्तु दो घूँद पानी ।”

—[शम्भूनाथ सिंह-‘छायालोक’]

अपने ‘गीत-वितान’ में श्री-ज्ञानकी बह्मशाली जी ने चित्र को ‘नाम रूप’ जग का प्रतीक बनाया है—

“किसका रंग कि किसकी रेखा ?

प्राण छोड़कर तन का लेखा !

मैंने ऐसा चित्र न देखा—

जिसमें स्वर हों सप्त विखेरे !

रूप-चितेरे, रूप चितेरे ।”

[‘युग-चेतना’, वर्ष १, अंक, १ पृ० ९]

‘प्रसाद’ जी ने यौवन-काल की मधुरता-मयी भावना-समष्टि को केवल एक ‘रस’ प्रतीक से व्यञ्जित किया है—

“यौवन तेरी चंचल छाया ।

इसमें बैठ घूँट भर पी लूँ जो रस है तू लाया ।”

[‘भ्रुवामिनी’, पृ० ४०]

‘लज्जा’ का अचल नीली किन्हीं से हुना और सौरभ से सना है । नीली किन्हीं प्रतीक है—मन की प्रकट होने वाली बात को मन की अवोधता ने ही छिपा रहने को बाध्य करनेवाले दुरावों, तथ्यों को न समझकर भी उन्हीं में दृष्टे रहने की वृत्ति और इस वृत्ति की समझ में न आने वाली स्तब्धता की मानसिक स्थिति का । ‘नीली’ विशेषण अज्ञानेपन की समभावता को अपने वर्ग-प्रभाव से सचित्र करता है । ‘नीली किम्बा’ से भी सुन्दरतर और स्पष्टतर प्रतीक है ‘सौरभ’ । यहाँ सौरभ का व्याप्त गन अर्थ ‘गव’ लक्ष्य नहीं है, यहाँ सौरभ अनेक सुगन्ध एवं आद्यादिका लालसाओं और इन्धुओं का तीक्ष्ण चमक आया है—

प्रमुख होती है। 'उषा का था उर में आवास' में उषा के संकेत-परिवेश (सजेशन आफ़ असोसियेशन्स) के अनुभावन-परिशीलन में हमें आपाततः 'उर' पर न जाना होगा, वरन् हम प्रथमतः स्वतंत्र रूप से 'उषा' की विशेषताओं का भावन करेंगे और तब 'लक्षणा' से 'उर' पर उनका आरोप करेंगे। इसके ठीक विपरीत, हम उपमान-रूप में आये शब्दों के विषय में, उनके निजी अर्थ-परिवेश को छोड़कर पहले 'प्रस्तुत' पर ध्यान देंगे और तब उसकी सापेक्षता में ही हम 'अप्रस्तुत' रूप में आये उस शब्द (वस्तु) के धर्म अथवा धर्मों का चयन करेंगे। मेरी दृष्टि से, प्रतीक और अप्रस्तुत में प्राथमिकता अथवा वरीयता (प्रॉयरटी) का यह भेद प्रमुख, एव अर्थ-ग्रहण की मानसिक प्रक्रिया में महत्त्व-पूर्ण होता है। उपमान की अपेक्षा प्रतीक में अर्थ-विस्तार एवं वैविध्य की सम्भावना अधिक होती है। अधिकाधिक अर्थ-छायाओं के द्वारो-न्मोचन की सम्भावना, और एक मूल व्यापक भाव की सार्वभौमता-प्रतीक की ये दो विशेषताएँ हैं। प्रतीकों में, इनमें से एक भावना अवश्य प्रधान एवं महत्त्वपूर्ण होती है। जब अनेक संकेतों की शक्ति प्रमुख होती है, तो ये प्रतीक साधारण अप्रस्तुतों की सीमित अर्थवत्ता से बहुत आगे बढ़ जाते हैं —

‘उषा का था उर मे आवास, मुकुल का मुख में मृदुल विकास।’
[‘पन्त’]

—में उषा तानगी, निश्चलता, भोलेपन, स्फूर्ति, अनुरजकता आदि कितने ही अर्थ-पक्षों को एक साथ अनावृत कर देती है, मुकुल कोमलता, आह्लादकता, अनुक्षण विकास, सौन्दर्य के अछूनेपन आदि अनेक अर्थ-संकेतों की विवृति करता है। रात्रि के अधकार के पश्चात् उषा के उदय और सम्पन्न डाली पर मुकुल के खिलने की स्थिति की समस्त विशेषताएँ मन में नाँच उठती हैं।

जिन प्रतीकों में एक मूल-गत व्यापक भाव की सार्वभौमता प्रतिष्ठित होती है, वे बड़ी सघनता एव तीव्रता के साथ, अपने समान गुण-भाव वाले पदार्थों की समष्टि को बिजली की एक कौंध की भाँति, पाठक या सहृदय के मन में झलकाते हुए मुख्य भाव की निष्पत्ति करते हैं। जीवन की अनेकरूपता की अनुभूति थोड़े में, एक मेले की भावना से हो सकती है और सहृदय का मनोलोक, सासारिक आकर्षणों एवं कोलाहलों की अल्पकालिकता की अनुभूति से सहजतः छाया जा सकता है—

“मैं अकेला,

देखता हूँ, आ रही

मेरे दिवस की सान्ध्य वेला।

पके आघे चाल मेरे,
हुए निष्प्रभ गाल मेरे
चाल मेरी मन्द होती आ रही
हट रहा मेला ।”

[‘निराला’-‘गीतिका’]

निम्न पंक्तियों में ओसू समस्त व्यथा-वेदना के प्रतीक के रूप में आये हैं—

“किसी ने लिखी ओसुओं से कहानी,
किसी ने पढ़ा किन्तु दो बूँद पानी ।”

—[शम्भूनाथ सिंह-‘छायालोक’]

अपने ‘गीत-वितान’ में श्री-जानकी बल्लभ शास्त्री जी ने चित्र को ‘नाम रूप’ जग का प्रतीक बनाया है—

“किसका रंग कि किसकी रेखा ?

प्राण छोड़कर तन का लेखा !

मैंने ऐसा चित्र न देखा—

जिसमें स्वर हों सप्त विखेरे ।

रूप-चितेरे, रूप चितेरे ।”

[‘युग-चेतना’, वर्ष १, अंक, ९ पृ० ९]

‘प्रसाद’ जी ने यौवन-काल की मधुरता-मयी भावना-समष्टि को केवल एक ‘रस’ प्रतीक से व्यञ्जित किया है—

“यौवन तेरी चंचल छाया ।

इसमें बैठ घूँट भर पी लूँ जो रस है तू लाया ।”

[‘भ्रुवस्वामिनी’, पृ० ४०]

‘लज्जा’ का अचल नीली किरनों से बुना और सौरभ से सना है । नीली किरणें प्रतीक हैं—मन की प्रकट होने वाली बात को मन की अवोधता में ही छिपा रखने को बाध्य करनेवाले दुरावो, तथ्यों को न समझकर भी उन्हीं में दूबे रहने की वृत्ति और इस वृत्ति की समझ में न आने वाली स्पृहणीयता की मानसिक स्थिति का । ‘नीली’ विशेषण अज्ञानपन की समगायता को अपने वर्ग-प्रभाव से सचित्र करता है । ‘नीली किरणा’ से भी सुन्दरतर और स्पष्टतर प्रतीक है ‘सौरभ’ । यहाँ सौरभ का व्यष्टि-गत अर्थ ‘गंध’ लक्ष्य नहीं है, यहाँ सौरभ अनेक सुखदा एवं आह्लादिका लालसाओं और इच्छाओं का तीक बनकर आया है—

“वरदान सदृश हो डाल रही
नीली किरणों से जुना हुआ,
यह अंचल कितना हलका-सा
कितने सौरभ से सना हुआ।”

—[‘कामायनी’]

‘पन्त’ जी के ‘कॉटों ने भी पहने मोती’ में कॉटे संसार के समस्त कठोर और निर्मम पदार्थों के प्रतिनिधि के रूप में आये हैं और कठोरता मुख्य एवं व्यापक भाव है।

अप्रस्तुतात्मक प्रतीक—ऐसे प्रतीकों को प्रतीकात्मक उपमान या उपलक्षण भी कहा जा सकता है। ये ‘अप्रस्तुत’—रूप में आकर अपनी अर्थवत्ता और सकेतात्मकता के लिए ‘प्रस्तुत’ के मुखापेक्षी नहीं होते। उपमा में दोनों पक्षों में भिन्नता स्पष्ट कथित होती है, रूपक में दानों का कथन करते हुए भी ‘प्रस्तुत’ पर ‘अप्रस्तुत’ का आरोप करते हैं और दोनों को एकरूपता प्राप्त कराते हैं। प्रतीक इस समानता की वह चरम सीमा है जहाँ एक प्रकार से ‘अप्रस्तुत’ में ही ‘प्रस्तुत’ आरोपित हो जाता है। ‘रूपकातिशयोक्ति’ की भाँति यह आरोप ध्वनित या अनुगम्य नहीं होता, वरन् ‘अप्रस्तुत’ का एक प्रस्तुतवत् स्वतंत्र अस्तित्व बन जाता है, जिसमें वह प्रस्तुत अपना अर्थ रखता हुआ भी, एक व्यापक भाव के विस्तार में अपने अन्य सहवर्तियों को भी समाविष्ट कर लेता है। भारतीय दार्शनिक पदावली में यदि कहा जाय तो कह सकते हैं कि जैसे परमात्मा-स्वरूप आत्मा विलग होकर अपना एक स्वतन्त्र अस्तित्व बना लेता है, वैसे ही ‘प्रस्तुत’ की अप्रस्तुतता से उद्भूत होते हुए भी प्रतीक अपने स्वतन्त्र अस्तित्व की संप्राणता में अप्रस्तुतत्व की सीमाओं को हुबो कर, सम्बद्ध किन्तु स्वतन्त्र अर्थ-साहचर्य से युक्त एक निजी व्यक्तित्व बना लेता है। जैसे परमात्मा अपनी अभिव्यक्ति के लिए आत्मा को माध्यम बनाता है, उसी प्रकार ‘प्रस्तुत’ भी अपनी अभिव्यजना के लिए प्रतीक की स्वतन्त्र सत्ता की विशिष्टताओं पर आधृत हो जाता है। ये प्रतीक जब अपनी स्वतन्त्र अर्थवत्ता को छोड़कर प्रकरण या प्रसंग से अर्थवत्ता ग्रहण करने लगते हैं, तो क्रमशः गौण होने लगते हैं और धीरे-धीरे प्रतीकत्व की सीमा से उतर कर उपमान या अप्रस्तुत की परिधि में प्रवेश करने लगते हैं।

‘पन्त’ जी के—

‘कॉटों ने भी पहने मोती’

—में ‘कॉटों’ तो

कठोरता के एक मूलवर्ती भाव की व्यापक समानता पर आधृत हैं; अतः वे अपने कठोरता-धर्मी समस्त स-वर्गीयों का प्रतिनिधित्व भी करते हैं। मोती का 'ऑसू' अर्थ उज्ज्वलता, गोलाकारता, द्रवता आदि अपेक्षाकृत स्थूल साम्यों पर आधृत है। मोती की व्यञ्जना 'ऑसू' ही तक सीमित हो सकती है, वह एतद्धर्मी अन्य पदार्थों की वर्गगत व्यञ्जना नहीं कर सकता। यह अर्थ इस प्रकरण-विशेष से सीमित और शासित है। 'मोती' में उपमानत्व या अप्रस्तुतत्व उभरा हुआ है। नीचे के छन्दों में उपमानों में प्रतीकत्व भी है—

“झंझा-झकोर गर्जन था,
विजली थी नीरद-माला,
पाकर इस शून्य हृदय को
सवने आ डेरा डाला।”

—['ऑसू']

झंझा, झकोर, गर्जन, विजली और नीरद-माला हृदय में उठने वाली तीव्र विक्षुब्धता की सासों, सहसा जगनेवाली व्यथाओं और निराशा-भरी उदासी आदि के लिए आये हैं। अप्रस्तुतता इसलिए है कि इन प्राकृतिक स्थितियों की समानता में वियोगी के हृदय की विरह-गत विशिष्ट दशाओं का सकेत मिलता है। प्रतीकता इस कारण है कि इन प्रकृति-रूपों में अनेकानेक सकेत भरे हैं और झटके के साथ बहने, सहसा चमक उठने और छा लेने की परिस्थितियों के ही समान धर्म वाली मन की विविध आन्तरिक स्थितियाँ हैं। हृदय की स्थितियों के अतिरिक्त इस 'धर्म' के आधार पर स्वर्गीयता की व्यञ्जना-परिधि अत्यन्त सकुचित है। ये धर्म इतने व्यापक नहीं कि यहाँ 'प्रस्तुत'-'अप्रस्तुत' की पारस्परिकता से आगे बढ़कर किसी वृहत्तर सार्वभौमता को दर्श करें।

“विप-प्याली जो पी ली थी,
वह मदिरा बनी नयन में।
सान्दर्य पलक प्याले का
अब प्रेम बना जीवन में॥”

—['ऑसू']

विप-प्याली और मदिरा प्रेम की कड़वी घूँट और वाद के प्रेमोन्माद के लिए आये हैं। मदिरा अप्रस्तुतता के साथ-साथ मतवालेपन के धर्म वाला प्रतीक भी है।

इसी प्रकार—

“हृदय धूल में मिला दिया है,
उसे चरण-चिह्न सा किया है,
खिले फूल सब गिरा दिया है,
न अब बसन्ती बहार कोकिल ।”

—[‘स्कन्दगुप्त’]

× × ×

“बंशी को बस बज जाने दो
मीठी मीठों को आने दो
आँख बन्द करके गाने दो
जो कुछ हमको आता है ।
यह जीवन बीता जाता है ।”

—[वही]

उपर्युक्त छन्दों में फूल, वसन्त, वशी और मीढ-शब्द धर्म-विशेष के धर्मों होने के नाते प्रतीकता, और अन्तर के किसी समानान्तर भाव से सादृश्य के कारण उपमानता भी रखते हैं ।

“वहों नयनों में केवल प्रातः, चन्द्र-ज्योत्स्ना ही केवल गातः,
रेणु ही छाये रहते पातः, मन्द हो बहती सदा बयार ।
हमे जाना उस जग के पार ।”

[‘निराला’]

उपर्युक्त छन्द में प्रातः और रेणु आशा-स्फूर्ति और शीतलता के प्रतीक हैं, पर ज्योत्स्ना शरीर के धर्मों के साम्य में नियोजित होने से अप्रस्तुतत्व वहन करती है । चन्द्रिका और अंधेरी सुख-दुख के प्रतीक होने पर भी निम्न चरण में उपमान-वत् आये हैं—

‘लिपटे सोते थे मन मे
सुख दुख दोनों ही ऐसे,
चन्द्रिका अंधेरी मिलती
मालती कुज मे जैसे ।”

[‘ऑसू’]

डा० रामकुमार वर्मा ने ऑसू को करुणा के प्रतीक के रूप में लिया है, पर रूपकत्व के कारण अप्रस्तुतत्व भी प्रकट है—

“यह जीवन तो छाया है
केवल सुख दुख की छाया,
मुझको निर्मित कर तुमने
आँसू का रूप बनाया।”

बचन जी ने भी जीवन की शक्तियों के लिए ‘लोहू’ का प्रतीक लिया है,
पर जीवन को गायन का रूप देने पर लोहू (मूल्यवान अनुभूति) पर स्याही
का प्रच्छन्न आरोप भी ध्वनित होता है—

“मैं समझूँगा सब व्यर्थ हुआ—
भींगी ठण्डी रातों में जग
अपने जीवन के लोहू से लिखना अपना जीवन-गायन !
सुखमय न हुआ हुआ यदि सूनापन !”

[‘एकान्त संगीत’, पृ० ११४]

विष जीवन की कटुता के लिए प्रतीक-रूप में गृहीत है और विषक्तियों
की समानान्तरता से अप्रस्तुतत्व भी विद्यमान है—

“विष का स्वाद बताना होगा ।
ढाली थी मदिरा की प्यालो,
चूसी थी अधरों की लाली,
काल-कूट आनेवाला अब देख नहीं बहराना होगा ।
विष का स्वाद बताना होगा !”

[वही, पृ० १०३]

“धरती पर आग लगी—पंछी मजबूर है,
क्योंकि आसमान बड़ी दूर है ।
उड़-उड़ जुगुनू हारे
कब बन पाये तारे
अपने मन का पंछी
किस बल पर उड़ता रे,
प्रश्न एक पवन के प्रसाद में सुखर हुआ
पंछी को धरती पर जलना संजूर है।”

[विद्याधर द्विवेदी, ‘वृत्त के फूल’]

नीचे की पंक्तियों में दीप आशा के लिए आया है—

“दीप की लौ बुझ रही है ।
छा गई इसके चतुर्दिक
फिर तमिस्रा की उदासी,
चाहती रहना सजग, पर
स्नेह की यह घोर प्यासी
मैं इसे उसका रहा हूँ
किन्तु छल चलता नहीं है ।”

[मानव-‘अवसाद’, पृ० ४६]

निम्न छन्द में किरन चितवन का अप्रस्तुत बन आयी है और प्रतीकता भी सँजोये हुए है—

“बरस कर कुहक चोंदनी का गगन में,
प्रणय ज्वार भरता रहा सिन्धु-मन में ।
नयन-कोर की एक भोली किरन पर हृदय में अतल सिंधु
हो ला रही तुम ।”

[‘ज्योति-तरी’, पृ० ३१]

दूब नवीन भाव-विचारों का प्रतीकात्मक उपमान है—

“नये नये विश्वासों की परती
नयी नयी दूबों से आन मिली ।”

[‘सवर्ष-तरी’, पृ० ८०]

नरेन्द्र जी की निम्न पक्तियों में ज्योति आशा के अप्रस्तुत के रूप में भी उपस्थित की गयी है—

“तिमिर माया-जाल को हर,
ज्योति से जीवन गया भर,
रहेगा ज्योति निरन्तर,
ज्योति चुम्बन से हृदय के दीप की बाती जली ।
घर-घर जली दीपावली ।”

[‘पलाश वन’, पृ० २३]

निम्न पक्तियों में श्री शम्भूनाथ सिंह ने चित्र को जीवन के अनेक रूपों का अप्रस्तुत भी बनाया है—

‘समय की शिला पर मधुर चित्र कितने किसी ने बनाये,
किसी ने मिटाये ।’

[‘छायालोके’, पृ० १]

सावन की बरसात आँखों के प्रकरण में आँसुओं की झड़ी का अप्रस्तुत है ।
प्रतीकता उपमानत्व के स्तर पर खड़ी हो गई है—

“खो डाला है रोकर गाकर कितनी ही चाँदी की रातें
आँखों में ही रोका मैंने सावन-सी अनगिन बरसाते ।”

[रमानाथअवस्थी, ‘आग-पराग’]

किन्तु निम्न पंक्तियों में—

‘खोज रहा हूँ पंथ प्रात का मैं रजनी के सूनेपन में ।’

[वही]

× × ×

“मैंने सब को गंगा-जमुना दे डाला ।

पर फिर भी सबने आग हृदय में पाला ॥”

[वही]

‘प्रात’, ‘गंगा-जमुना’ और ‘आग’ शुद्ध प्रतीकों की श्रेणी में आयेगे, क्योंकि ‘प्रात’ यहाँ एक सामान्य धर्म, विपत्तियों से मुक्ति पाने से प्राप्त सुख-मन्तोष और स्फूर्ति के व्यापक भाव में प्रयुक्त हुआ है । यहाँ धर्मा से उसके धर्म-विशेष का सकेत ही मुख्य है, कोई सीधा प्रकट या प्रच्छन्न अप्रस्तुत नहीं निश्चित किया जा सकता । ‘गंगा-जमुना’ का उद्दिष्ट अर्थ पावनता, पवित्रता और निर्मलता से है जो उक्त धर्मा का धर्म है । ‘आग’ भी विदाहक ईर्ष्या-द्वेषादि भावों के प्रतिनिधि के रूप में प्रयुक्त है । लक्ष्य की यह एकता-अनेकता और कई स-वर्गियों के प्रतिनिधित्व की विशेषता, शुद्ध प्रतीक की विभेदक विशिष्टता है ।

श्री शम्भूनाथ सिंह की निम्न पंक्तियों में ‘दीपक’ शुद्ध प्रतीक है, क्योंकि उसका लक्ष्य किसी एक उपमेय से नहीं, समस्त सुविधा स्रोतों से है—

“दीपक सभी बुझाकर, वीती सभी भुलाकर,

मन सो रहा कभी फा आशा सभी मिटाकर ।”

[‘छायालोक’]

‘गान’ भी जीवनोद्धार का प्रतीक है, ये उद्दाम अनेक-रूप हो सकते हैं—

“मुखरित कर मधुर गान मेरे मन कोई ।”

—[‘उदयाचल’, शम्भूनाथ सिंह]

इसी प्रकार ‘स्वप्न’, ‘मिन्धु’ और ‘लहर’ भी प्रतीक-प्रयोग हैं, क्योंकि इनके भी समान-धर्मा अनेक वस्तुओं का सकेत हैं—

“सुझको पुकारती क्यों ?

मैं छोड़ स्वप्न-छाया, इस दूर देश आया ।”

[वही]

× × ×

“अपार सिन्धु सामने, मगर न हार मानना
असीम शक्ति बाहु में, अनन्त स्वप्न के व्रती !
तुम्हें लटर पुकारती ।”

[वही]

श्री बलवीर सिंह ‘रग’ नम को उच्च विचारों का प्रतीक बना देते हैं—

“प्यार है वह जो हमें भू से उठा दे,
प्यार है वह जो हमें नभ से मिला दे ।”

[‘सौझ सकारे’]

श्री वीरेन्द्र मिश्र की निम्न पंक्तियों में स्वप्न, चाँद, धूल और गीत भी क्रमशः
काल्पनिकता, सुन्दरता, नश्वरता और कला के विशिष्ट धर्मों को लक्ष्यकर प्रयुक्त
हुए हैं और शुद्ध प्रतीक हैं—

“स्वप्न के मेले सजाते ही न रहना ।
सत्य के ईमान का भी ध्यान रखना ॥
चाँद से आखें मिलाते ही न रहना,
धूल के शमशान का भी ध्यान रखना,
गीत का मस्तक झुकाते ही न रहना ।
गीत के सम्मान का भी ध्यान रखना ।”

—[‘आबके कवि’, पृष्ठ० ७२]

श्री रूपनारायण त्रिपाठी जब नाग, हिरन और वीन का नाम लेते
हैं तो वे क्रमशः कला-द्वेषी असहृदयों, भोले कला-प्रेमी सहृदयों एवं भावपूर्ण
गीतों के प्रतिनिधि-रूप में आये प्रतीकात्मक प्रयोग ही होंगे—

“हो लहराता नाग कि हो बन का सुकुमार हिरन,
एक भाव से दोनों मेरी वीन सुना करते हैं ।”

—[‘माटी की मुसकान’]

इसी प्रकार निम्न पंक्तियों में भोर नवीन विचारों के उदय-काल की
विशेषताओं के लिए प्रतीक रूप में आयी है—

“अँधियारी रात की गयी-नयी !
झॉक रही भोर है नयी-नयी ॥”

—[‘नीलम, ज्योति और संघर्ष’, पृ० ७८]

श्री हंसकुमार तिवारी (विहार) ने तम को अज्ञान और भाषा को विचारों की अभिव्यक्ति के साहस आदि के लिए प्रयुक्त किया है—

“तम में ही मेरा जन्म हुआ, तम में ही होने चला शेष !
मैं तो किस्मत का मारा हूँ, मैं शेष रात का तारा हूँ !!”
—['रिमझिम']

× × × ×
“दूँ दुखियों को आशा, मूक कंठ में भाषा,
कहीं नहीं रह पाये जग के बीच निराशा ।”
['आज के कवि', पृ० ४६]

श्री रवीन्द्र भ्रमर ने प्रेम के प्रथम आह्वान के लिए वंशी के पहले स्वर का प्रतीक उपस्थित किया है—

“वंशी के पहले स्वर,
गूँज उठे भू-अम्बर;
एक स्वर पुकारा तुम्हें गुन एक गीत गया ।
एक छन निहारा तुम्हें, एक युग बीत गया !!”

इसी प्रकार—

“उतरें देव स्वर्ग से अमृत कलश लिये भूपर !
वंशी करो मुखर !!”

—जैमी पंक्तियों में 'शो कवि के सच्चे काव्य-स्वर और अमृत-कलश जीवन के सर्वोच्च रस के प्रतीक बनकर आये हैं ।

छायावादी युग की चेतना पूर्ण सांस्कृतिक रही है । ये कवि रीतिकालीन कवियों की भौति समाज-निरपेक्ष रहकर कविता करने वाले नहीं थे । एक रात में ही मार्क्सवादी दृष्टि के जादू से व्यक्ति और समाज को पूर्णतः परिवर्तित कर देने की सम्भावना में विश्वास करने वाले अति-आत्म-विश्वासी आलोचकों के सिवा, दूसरा ऐसा कोई भी विचारशील साहित्य मनोपी न होगा, जो यह न माने कि 'भारतेन्दु-युग' आधुनिक काल का नेत्रोन्मूलन-काल, 'द्विवेदी-युग' जागरण-काल और 'छायावादी-युग' चिन्तन-अनुभावन का काल है । 'द्विवेदी-युग' जहाँ पुराने, रूढ़ भारतीय आदर्शों को ही शाश्वत 'रामबाण' मानकर चलने वाला था, वहाँ छायावादी युग ने मानव-अस्तित्व और मानव-जीवन के मौलिक स्रोतों पर चिन्तन-मनन प्रारम्भ किया है । इस युग की दृष्टि नियेय-वादिनी नहीं, अतः उसने मानव-संस्कृति के अनेक क्षेत्रों से अपना समग्र ग्रहण किया । काव्य-साहित्य के साथ-साथ इन कवियों ने इतिहास, दर्शन, अन्य

कलाओं एवं सांस्कृतिक सूत्रों को उठाया और जीवन के साथ उनके सामन्त-समन्वय का भी प्रयास किया । 'भक्ति-कालीन' प्रतीक दर्शनोन्मुख एवं प्रत्यक्ष-प्रवण (टेंडिंग 'टुवर्ड्स कनसेप्ट्स') थे । 'रीतिकाल' प्राकृत घरेलू-जीवन, एवं सजा-सम्भार के भंडार के रूप में प्रकृति के स्थल उपादानों तक सीमित रहा । 'भारतेन्दु' और 'द्विवेदी-युग' पुनरावर्तनवादी होने से पूर्व परिपाटी की सँकरी इयत्ता को न पार कर सके । छायावादी कवियों ने संगीत, दर्शन, चित्र-कला, मूर्ति-कला आदि के अध्ययन से भी साहित्य को परिपुष्ट किया । अभिव्यक्ति-क्षेत्र में प्रतीकों के लिए वे प्रकृति की प्रशस्त अच्छूती भूमियों की ओर तो गये ही, संगीत, चित्र, तक्षण एवं दर्शन आदि से भी भाव पूर्ण अभिव्यञ्जक प्रतीक चयन किये । वीणा, अकार, तार, वादक, ईमन, प्रभाती, भैरवी, विहाग, मीड, मूर्च्छना आदि प्रतीक संगीत-कला से ही ग्रहीत हैं । रेखा, रंग, तुलिका, चित्रकार, छाया-प्रकाश आदि चित्रात्मकता के प्रतीक चित्र-कला तथा टाँकी, मूर्तिकार, पाषाण आदि प्रतीक मूर्ति-कला के क्षेत्र से संकलित हैं । माया, छलना, नटिनी, विश्व-नर्तिका, कुहे-लिका, विराट्, प्रकृति, पुरुष, चेतन, सिंधु, बिन्दु, लहर, जड़ता, चैतन्य आदि दर्शन से सम्बद्ध हैं ।

प्रतीक लाक्षणिक प्रक्रिया की निर्मिति है, अतः मूर्तिमत्ता और चित्रात्मकता उनकी विशिष्टता होती है । प्रतीकों का जन्म प्रयोजन को लेकर होता है, अतएव प्रतीक में प्रयोजनवती लक्षणा ही सक्रिय होती है । बहुत से प्रतीक अत्यधिक प्रयोग से विशिष्ट युग अथवा कवि के काव्य में रूढ़ता की ओर भी झुकने लगते हैं । इसके परिणाम दो प्रकार के होते हैं—एक तो यह कि यदि प्रतीक अ-भावमय एवं दुर्बल हुआ तो थोड़े ही काल में अपनी रमणीय संकेत-शीलता छोड़कर निष्प्राण-सा हाने लगता है, दूसरे, यह कि यदि उस प्रतीक में पर्याप्त जीवन-शक्ति और व्यापक अर्थवत्ता है, तो वह अपने चतुर्दिक् एक सञ्चल भाव मण्डल अथवा सवेदनात्मक विद्युत् केन्द्र बना लेता है और जीवन-जगत् की विविध स्थितियों में अपनी व्यापक अभिव्यक्ति के विद्युत्-संचरण से अर्थ की गहराई, भाव की तीव्रता और सवेदना की सहजता को कई गुना बढ़ा देता है । उर्दू के 'मै' (सुरा), 'पैमाना' (चषक), 'काफ़िला', 'तूर का जलवा', 'गुल', 'चमन', 'बुलबुल', 'बाग़चाँ', 'नशेमन' और 'बर्क' आदि ऐसे ही सजीव प्रतीक हैं । कबीर साहित्य में 'हसा', 'ठगिनी', 'दुलहिन', 'कँवल', 'सखा', 'साजन', 'चादर', 'ताना-ताना' आदि में अपनी सहज भाव-मयता के कारण अत्यन्त प्राणवान् हैं । भक्ति-काव्य में आये 'बिन्दु', 'सिंधु', 'घट', 'पछी', 'फन्द' आदि में भी यही सजीवता है ।

सीमित अथवा एकोन्मुखी प्रतीक—प्रतीक जब धीरे-धीरे वस्तु-विशेष के अर्थ में निश्चित हो जाते हैं, तब इस निश्चितता से उनमें लक्षणा-विच्छिन्न के स्थान पर एक प्रकार की रुढ़ता आने लगती है; फिर वे प्रयोजन-वती लक्षणा के क्षेत्र से 'रुढ़ि लक्षणा' की सीमा के अन्तर्गत चले जाते हैं। छायावादी युग में भी 'निर्गुण पथी' 'हसा' और 'ठगिनी' की भाँति कुछ प्रतीक निश्चितार्थी बन गये हैं। वीणा का अर्थ हृदय, झंकार का अर्थ अनुभूति अथवा भावना, तार का अर्थ सुप्त भाव, क्षितिज का अर्थ इहलोक की सीमा और परलोक का आरम्भ, नौका का अर्थ व्यक्ति-जीवन, धारा का समष्टि-जीवन, लहर का कामना, निरंजर एवं निरंजरीणी का आनन्द स्रोत और चेतना-प्रवाह, ज्वाला का व्यथा, स्वप्न का ईप्सा, शिखा का साधना, दीपक का प्रेमाराधन, किरण का ज्ञान, उषा का जन्म, संध्या का अंत, रात का विपत्ति, अंधकार का अज्ञान, ज्योति का ज्ञान, मध्याह्न का यौवन और प्रात का अर्थ शिशुता के लिए निश्चित-सा हो चला है। इसी प्रकार पतझर वियोग, वसन्त मस्ती, ग्रीष्म दुःखातिरेक, शंखा उत्पात, सावन अश्रु-वर्षा के अर्थ में भी निश्चित-प्राय हैं। इनमें प्रच्छन्न उपमानत्व आरोपित हो जाता है—

“आज किसी के मसले तारों
की वह दुरागत झंकार,
मुझे बुलाती है सहमी-सी
शंखा के परदों के पार।”

—[महादेवी]

तार, झंकार और शंखा उपर्युक्त पंक्तियों में ऐसे ही प्रतीक हैं। 'प्रसाद' जी की निम्न पंक्तियों में ज्वाला भी प्रेम के अर्थ में सीमित है—

“शीतल ज्वाला जलती है,
इंधन होता दृगजल का;
चह व्यर्थ साँस चल-चलकर
करती है काम अनिल का।”

—['ओंठ']

पर निम्न पंक्तियों में मलयानिल और चन्दन में यह बात नहीं, वे अपने शुद्ध प्रतीकत्व की रक्षा करते हुए अपने धर्म-विशेष शीतलता की ही व्यवना कर रहे हैं—

जिसके कन-कन में तन्दन हो,
म न में मलयानिल चन्दन हो

“करुणा का तब अभिनन्दन हो
वह जीवन-गीत सुना जा रे ।”

—[‘चन्द्रगुप्त’]

‘एकान्त संगीत’ में ‘बच्चन’ जी ने भोर को विपत्ति-मोचन का प्रतीक माना है और तमको निराशा का—

“बहुत सम्भव कुछ न पाऊँ,
किन्तु कैसे लौट आऊँ,
लौटकर भी देख पाऊँगा नहीं मैं भोर !
मुह क्यों आज तम की ओर ?”

—[पृ० १०२]

‘रग’ जी ने पखेरू को हारे मानव के अर्थ में सीमित किया है—

“ओ जीवन के थके पखेरू बड़े चलो हिम्मत मत हारो ।

पंखों में भविष्य बन्दी है, मत अतीत की ओर निहारो ॥”

इसी प्रकार बुझती आग में सजग अगारा, बाधा-विपत्तियों में घिरकर भी सावधान संघर्ष-चेता मानव है, और बहार खुशहाली, माली राष्ट्र-कर्णधारों और मधुवन देश के अर्थ में सीमित है—

“बुझती हुई राख में अब भी
दबे हुए अंगार सजग हैं ।”

× × ×

“बीत न जाय बहार मालियों मधुवन की सौगंध ।”

—[‘रग’]

इस प्रकार छायावादी कवियों ने सौन्दर्य-मय प्रतीक-विधान द्वारा भावाभिव्यक्ति को मूर्तता, चित्रात्मकता एवं तीव्रता देने के सफल प्रयास किये हैं । ‘पन्त’ जी के प्रतीक मूर्तिमत्ता में बड़े सफल हैं । ‘परिवर्चन’ कविता में उनके प्रतीक-विधान की शक्ति का चरम निदर्शन प्राप्त होता है । छायावन में कूजन करने वाले ‘पन्त’ के ‘गुजन’—कवि ने अपनी मूर्त्त अभिव्यक्तियों में गहरे रंग भरे हैं और अपने छायात्मक प्रतीकों को जीवन के रूप-रंग से गहरा किया है । ‘प्रसाद’ जी के प्रतीकों में भावोच्छलता अधिक है । महादेवी के प्रतीक चित्र की तूलिका के घटकोले रग और छाया-प्रकाश की हलकी-गहरी छायाओं से सँवारे हैं, कहीं व्यथा से सजल, कहीं सुहाग से रगीन तो कहीं चिन्तन से स-कान्त और सतेज । ‘निराला’ की प्रतीक-योजना में कहीं दर्शन की व्यापकता और गहराई है, तो कहीं जीवनोष्मता का मासल प्रसाद । ‘बच्चन’ जी के

प्रतीक सीधे, खुले और ऐन्द्रिय होते हैं। शम्भूनाथ सिंह के प्रतीकों में कल्पना की चटक और ऐन्द्रिय अनुभूतियों का सन्तुलन मिलता है, तो भारती के प्रतीकों में लाक्षणिक वक्रता के सूक्ष्म एवं अरूप मर्म, जिनकी कल्पना की खुशबू से ही मन गमगमा उठे, पर कड़े हाथों टटोलने पर जैसे हाथ से छूटने लगें या उड़कर दो हाथ ऊपर से लञ्चाने लगें। 'नरेन्द्र' जी के प्रतीक अपेक्षतया अधिक मासल होते हैं। 'अंचल' जी के प्रतीकों में शारीरिकता के साथ उर्दू का नाज़ भी झलकता चलता है। श्री बलवीर सिंह 'रंग' के प्रतीकों में सुपरिचय एवं घरेलूपन है। हंसकुमार तिवारी के प्रतीकों में कला एव चिन्तन की चेष्टा जागरूक होती है। जानकीवल्लभ शाली के प्रतीकों में दार्शनिक विस्तार की छाया रहती है।

कुछ कविताएँ ही प्रतीक चेतना में लिखी गयी हैं। 'निराला' की 'जुही की कली' में एक आध्यात्मिक सकेत है। वसन्त पर लिखी गयी कविता नवीन सांस्कृतिक जागरण की सञ्चेतिका है। महादेवी जी के वसन्त-मम्बन्धी गीत-प्रगीतों में एक आत्मिक उद्बोध का ईंगित उबलता रहता है। 'निराला' जी के बहुत से दार्शनिक प्रगीत आन्तरिक अर्थ से अन्तः-सलिल हैं। 'प्रमाद' जी की 'कामना' नाटिका में कितनी सूक्ष्म वृत्तियों का प्रतीकात्मक मानवीकरण किया गया है। यही बात 'पन्त' जी की 'ज्योत्स्ना' में भी है, जहाँ बहुत से पात्र प्रकृति के उपादान हैं। 'कुङ्कुमुत्ता'—रचना में सामाजिक यथार्थ गुलाब और कुङ्कुमुत्ता के प्रतीकों से व्यक्त किया गया है। स्वयं 'कामायनी' की कथा-संघटना प्रतीकों से आलोकित है। 'पन्त' जी की 'स्वर्ण-किरण', 'स्वर्ण-धूलि' और 'उत्तरा' की रचनाओं में भी प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति का सहारा तंत्र-तंत्र स्पष्ट है। शब्दों से आगे जब प्रतीकात्मकता रचना तंत्र में प्रविष्ट होती है, तो उभयार्थता ही उभर कर आती है। रचना-तंत्र की यह प्रतीकात्मकता कहीं रूपकात्मकता बन जाती है, कहीं समासोक्ति-पद्धति का सहारा लेती है और कहीं अन्योक्ति-शैली का। शब्द से लेकर रचना की पूर्ण इकाई के तंत्र-विधान तक फैली प्रतीकात्मकता 'छाया'—युगीन अभिव्यक्ति का एक सबल आधार है।

छायावादी काव्य में कथा-रूप

छायावादी काव्य बाह्यार्थ-निरूपण के विरुद्ध स्वानुभूति-व्यञ्जना का वेग लेकर हिन्दी काव्य-साहित्य में प्रविष्ट हुआ। यह आत्म-निष्ठ अनुभूतियों एवं आध्यान्तरिक उद्गारों की अभिव्यक्ति का आवेग था। समस्त रूढ़ियों एवं परंपरा-ढाँचों के भीतर से व्यक्ति के भीतर के सतेज सत्य अपरोक्षरूप से आने को आकुल थे। युग-सत्य का स्रोत बाह्य वर्णना, वस्तु-प्रधानता, पौराणिक कथावत्ता, वाच्यार्थता एवं अप्रत्यक्ष कथन की शिलाओं को तोड़कर बाहर छलछलाने को विह्वल हो रहा था। आत्म-निषेध, अति-संयमन और स्वकीय व्यक्तित्व के उत्सर्ग के भारवाही आदर्शाभास खोखले से हो गये थे। उनके पीछे सक्रिय जीवनावेग टढ़ा पड़ गया था। जीवनोत्साह की लौ जैसे, मन्द पड़ती जा रही थी। व्यक्ति द्विदिग् दमन से असहिष्णु हो चला था। एक ओर शासन का विदेशी बरगद नये पौदों को पीला किये दे रहा था, दूसरी ओर संयम, मर्यादा, आदर्श और आत्म-नियंत्रण के नाम पर समाज के जीवन-रहित एवं अर्थरुद्ध प्रचलन-परंपरा-जाल, व्यक्ति के व्यक्तित्व की अन्तरीण रसधार को पिये जा रहे थे। संक्षेप में, व्यक्ति समाज के तत्कालीन मूल्यों से असन्तुष्ट था। बहुत से लोग छायावादी काव्य को पलायनशील, कर्तव्य-विमुख और कल्पना विलास का कला-काव्य मानते हैं। जब देश स्वतंत्रता के संग्राम में 'बापू' के नेतृत्व में अभियान कर रहा था, स्वाधीनता का तुमुल तूर्य्य बज रहा था, देश के नौनिहाल स्वतंत्रता देवी की वेदी पर शीश चढ़ाने को गाते हुए आगे बढ़ रहे थे, तो छायावादी कवियों ने भी राष्ट्रीयता का जय-घोष क्यों नहीं किया—यह समस्या किसी न किसी रूप में सभी आलोचकों के सम्मुख आयी। सभी विचारकों ने अपने-अपने ढंग से विचार किया, किन्तु मेरी समझ से एक बात पर लोगों ने बहुत कम ध्यान दिया। पाश्चात्य-सम्पर्क और पठन-पाठन के परिणाम स्वरूप शिक्षितों के दृष्टिकोण रूढ़िवादिता के विरुद्ध होते जा रहे थे। राष्ट्रीयता और स्वाधीनता की माँग की बात तो खुलकर बाद में आयी। पहले तो हमने नवीन वैज्ञानिक विकास और अन्तर्राष्ट्रिय दिग्गयों के संसर्ग में आकर, समस्त आदर्श-घोषणाओं के बावजूद, शक्तियों से पथराये हुए अपने सामाजिक सम्बन्धों-मूल्यों की अवाञ्छनीयता का ही अनुभव किया। हमने देखा कि पुरुषाओं की

महिमामयी वाणियों और विशाल ज्ञान-सम्पदा के उत्तराधिकार पर बैठे हुए भी हम दिग्भ्रान्त और क्लिप्तचित्त-विमूढ़ से हो गये थे : अर्थ के अनर्थ बन गये थे । आभूषण वेडियों हो चले थे और मालाएँ कण्ठ-भार ॥ जब सामाजिक मूल्यों के प्रति विद्रोह जगता है तो चिन्तना और विचार-स्रोत के प्रथम, भाववेग का प्रवाह उमड़ता है । इन भाववेगों में व्यक्ति-परक स्तरों पर विद्रोह, अरुचि और असन्तोष की लहरें उठती हैं; बाद में धीरे-धीरे विचार भी क्रियमाण होते हैं । छायावादी काव्य सामाजिक मूल्यों का विद्रोह लेकर चला, जिसमें राष्ट्र-परक भाव भी प्रकट होते रहे; पर उन्होंने अपनी नव-सांस्कृतिक चेतना और पुनर्सांस्कृतिक-निर्माण की भाव-प्रतिक्रिया को गौण न होने दिया । इस नव शिक्षित समाज ने राष्ट्रीय मुक्ति की भाँति ही, सामाजिक एवं सांस्कृतिक पुनर्रचना की चेतना को भी महत्त्व दिया । कुछ कवियों ने उस काल में भी जीवन-सुग्ली को फेंक कर युद्ध-शंख उठा लिया था, पर अधिकांश कवियों ने मुक्ति के उद्देश्य को राजनीतिक नारों से बाँधना उचित न समझा । उन्होंने जहाँ एक ओर 'हिमालय के आँगन में किरणों का अवतरण देखा, वहीं दूसरी ओर नवीन जीवन-तृषा और नये सांस्कृतिक जागरण की कसमसाहट को भी स्वर दिया । तात्कालिक फल की दृष्टि से भले ही दूसरा पक्ष उतना महत्त्वपूर्ण न दिखाई पड़े, पर गहरी नींव और भावी उपलब्धियों की दृष्टि से वह पहले से अधिक गम्भीर, दायित्व-प्रेरित और स्थायी महत्त्व का है । राजनीति यदि मुक्ति को लाने का प्रयास कर रही थी तो साहित्य उस मुक्ति को सार्थक करने वाला जीवन-चक्र और उसकी सार्थकता को वहन करने वाले स्कन्धों के बनाने का प्रयास कर रहा था । राजनीति आजादी के पौदे को लाने का संघर्ष कर रही थी और साहित्य के माली उस पौदे को जीवन देने वाले और उसे धारण कर सुगन्धित रख सकने वाले मानसिक आल-बाल को प्रस्तुत करने के लिए प्रयास-मग्न थे ।

बहुत दिनों के रुढ़ मूल्यों के प्रति पहले विद्रोह का आवेग उठता है । पहले व्यक्ति का भाव-संघटन आन्दोलित होता है, फिर धीरे-धीरे भावात्मक प्रतिक्रियाएँ विचारों का स्तर कुरेदने लगती हैं और व्यक्ति उन मूल्यों के प्रति बुद्धि से भी सजग होने लगता है । भावात्मक प्रतिक्रिया और विद्रोह-उद्गारों का काल स्वानुभूतियों की तीव्र व्यञ्जना का काल होता है और स्वानुभूतियों का आवेग-प्रवाह वस्तु-वृत्ता, इतिवृत्त-परकता और अभिधात्मकता की अपेक्षा अन्तर्दृष्टियों के निरूपण, चित्रण और अभिव्यञ्जन में ही अधिक उत्साह-शील होता है । राम-तीव्रता कथा-कहानी और घटना विवृति को छोड़कर स्वयं आत्म प्रकाशन की ओर प्रवण होती है । यही कारण है कि छायावादी काव्य का प्रारम्भ कथा-चट-

नात्मकता का परित्याग कर लक्षणा और व्यञ्जना की भूमि पर स्वानुभूति-निरूपण को महत्त्व देकर चला । 'प्रसाद' जी के इस कथन में युग-सत्य का निश्चित संकेत है, जब उन्होंने अपने 'यथार्थवाद और छायावाद' निबन्ध में यह कहा कि 'कविता के क्षेत्र में पौराणिक युग की किसी घटना अथवा देश-विदेश की सुन्दरी के ब्राह्म वर्णन से भिन्न, जब वेदना के आधार पर स्वानुभूति-मयी अभिव्यक्ति होने लगी, तब हिन्दी में उसे छायावाद के नाम से अभिहित किया गया' (पृ० ८९) । 'वेदना', 'आन्तरिक स्पर्श', 'स्वानुभूति' आदि शब्द कविता के उस वस्तु-द्रव्य की ओर संकेत करते हैं जिसे कवि व्यक्ति के स्तर पर अपने ही जीवन में प्राप्त कर रहा था, जो तत्कालीन परिवेश में व्यक्ति के माध्यम से आयी उसकी निजी अनुभूतियाँ थीं । 'देश-सुन्दरी' से रीतिकालीन नायिकाओं अथवा सीता-उर्मिला आदि की ओर संकेत किया जा सकता है और 'विदेश-सुन्दरी' से 'मिलन' आदि खण्ड-काव्यों अथवा विमापीय काव्य-ग्रन्थों के हिन्दी-अनुवादों का अर्थ ग्रहण किया जा सकता है । सब मिलाकर, प्रसाद जी ने पौराणिक अथवा विदेशी कथा-घटना को लेकर लिखे जाने वाले वर्णनात्मक काव्यों से, वैयक्तिक अनुभूति-मूलक एवं अन्तर्बृत्ति-निरूपिणी सूक्ष्म व्यञ्जनाओं पर आधारित अन्तर्वादी 'छाया' काव्य का विभेद किया है, जो अकथात्मकता के प्रति कवियों की सजग सतर्कता का द्योतक है । कवि जानबूझ कर कथा-घटना के वर्णन का आधार नहीं लेना चाहता था ।

प्रश्न हो सकता है कि यह कथाभाव अथवा घटना-त्याग क्यों ? समाधान में उत्तर मिलता है—एक तो ये कवि अपनी व्यक्ति-परक प्रतिक्रियाओं के आवेग से ऐसे दोलायमान थे कि उस सवेगता और तीव्रता में घटना विन्यास की बुद्धि शिथिल, निष्क्रिय या गौण हो गयी थी, दूसरे अभी तो भाव-द्रव्य नवीन मूल्यों के साँचों में ढल ही रहा था—कथा-रचना तो पश्चात्क्रिया होती है । जो मूल्य रूपायित हो चुके थे, और उन मूल्यों के सदर्थ में जो कथाएँ प्रचलित थीं, वे उनके मनोऽनुकूल न थीं—वह उनसे सन्तुष्ट नहीं था । फिर उनके ग्रहण की बात ही कहाँ उठती थी ?

कथा तत्त्व के इसी अभाव को लेकर आचार्य पं० नन्ददुलारे जी वाजपेयी ने 'हिन्दी-साहित्य—तीसवीं शताब्दी' पुस्तक के 'श्री महादेवी वर्मा' लेख के पृ० १६३ पर छायावाद की यह परिभाषा ही कर दी कि 'मानव अथवा प्रकृति के सूक्ष्म किन्तु व्यक्त-सौन्दर्य में आध्यात्मिक छाया का भाव मेरे विचार से छायावाद की एक सर्वमान्य व्याख्या होनी चाहिए ।' 'सूक्ष्म' की व्याख्या करते हुए उसमें उन्होंने 'साकार क्रिया शीलता (प्रत्यक्ष घटना) और कथात्मकता

के अभाव' का अर्थ निहित बतलाया । ये दोनों विशेषताएँ छायावादी काव्य की उन विशिष्टताओं का संकेत करती हैं जिनमें वस्तु-घटना के प्रत्यक्ष वर्णन के स्थान पर कवि के मन पर पड़ी उनकी प्रतिक्रिया-छाया, और कथा के स्थान पर जीवन-तथ्यों की अन्तरीण संवेदना को प्राधान्य और प्रामुख्य मिलता है । कथा और घटना का अभाव तो सभी स्वीकार करते हैं, पर कोई कहता है कि ये कवि ज्ञानबृद्ध कर गम्भीर, सूक्ष्म और अग्राह्य बनने के लिए ऐसा करते हैं, और कोई कहता है कि बिना किसी गुप्त उद्देश्य के ही छायावादी कवियों ने कला की दृष्टि से उनका परित्याग किया है । मेरी समझ से एक तीमरा भी कारण तथ्य से दूरस्थ नहीं कि स्वभावतः भी वैसा नहीं हो सकता था । जब हृदयों के कटाह आर्द्रोष्ण भाव-द्रव्य से आप्लुत हों तो उस स्थिति में दृढ़ कथा-मूर्ति का गठन हो भी नहीं सकता था । संकेत कवि की मानसिक दशा, उद्वेलित भाव-द्रव्य और कलात्मक अभिव्यक्ति की सूक्ष्म प्रक्रिया की दृष्टि पर ही किया जा रहा है । कला और काव्य के सर्जनात्मक आवेग और अभिव्यक्ति की अनिवार्य अनुकूलता के सत्य को भुला कर ही हम कह सकते हैं कि कथा और घटना की योजना सर्वत्र-सर्वदैव सम्भव है, अन्यथा नहीं ।

ऐसा नहीं है कि उस समय समाज और स्वयं कवि के जीवन-परिवेश में कथा और घटनाओं का सर्वथा अभाव रहा हो । कथाएँ थीं, घटनाएँ थीं; पर उन घटनाओं और कथाओं के कारण-कार्यो एवं अन्तर्निहित जीवन-मूल्यों की सार्थकता में उनकी आस्था न थी । इसी से वे वस्तु के स्थान पर उसके प्रति जगी आन्तरिक अनुभूतियों, घटना के स्थान पर उसके सूक्ष्म संकेत और कथा के स्थान पर कथा के मूल में निहित जीवन-संवेदनाओं और अपनी दृष्टि से उनकी मूल्य-गत प्रतिक्रियाओं की विवृतियों ही उपस्थित करते थे । वे यह आशा करते थे कि समान वातावरण में समशील होने के नाते हमारी स्वानुभूतियों, व्यक्ति-परक प्रतिक्रियाओं और आन्तरिक उद्गारों के पीछे छिपे सामाजिक यथार्थों एवं कथा-घटना के तथ्यों को अन्य लोग भी समझेंगे ही । लाक्षणिक मूर्तिमत्ता, चित्र-व्यंजना, प्रतीक-विधान, उपचार-वक्रता और वेदना का विवृतिके बाहुल्य का यही मर्म हेतु है । जब हृदय भरा होता है तो शब्द ही नहीं, घटना-तार भी बिसर जाते हैं ।

ऐसी ही स्थिति में, छायावादी काव्य में आये कथा, घटना और प्रवृद्धता के विरल सूत्रों को एकत्र कर उन पर विमर्श करने का प्रयास किया जायगा । ये सूत्र कुछ रूढ़ कविताओं में भी उभरे हैं और कुछ निबन्ध-कविताओं और काव्य-प्रबन्धों में भी रूपायित हुए हैं । कभी कवि आत्म-चरित देने

के वेग में भी कुछ कह गया है और कभी विचार-न्तर पर सुस्थिर होकर उसने प्रबन्ध के साथ भी अपने कथ्य का समझौता कराना चाहा है। पौराणिक सुन्दरी का स्थूल रूप वर्णन उसने भले न किया हो, पर पुराण की कथाओं को तो लिया है। यह दूसरी बात है कि उनके भीतर से समाज-रुद्ध मूल्यों का उद्घाटन न कर, अपनी नवीन मूल्य-दृष्टि से नये अर्थ को अनावृत किया गया हो। कथा-कहानी या जीवन का घटना-प्रवाह किसी भी समय या युग में जीवन से सर्वथा बहिष्कृत नहीं किया जा सकता। जीवन घटनात्मक है, और उस घटना-विस्तार में बुद्धि का कारण-कार्य शृङ्खला टूटने का सहज व्यापार कथा-सूत्रों को जन्म देता चलता है। व्यक्ति घटनाएँ देखता है और उनके भीतर अपनी बुद्धि द्वारा एक व्यवस्था की प्रतिष्ठा करता अथवा उसमें छिपी व्यवस्था या सार्थकता का संधान करता है। व्यवस्था और कार्य-कारण-शृङ्खला का यह प्रतिष्ठान अथवा संधान कथा या कहानी को रूप देता है। जब तक मानव में सार्थक व्यवस्था की रुचि बाली यह बुद्धि है, तब तक जीवन से कथा-कहानी का अस्तित्व भी न मिटेगा। न व्यक्ति बुद्धि को पूर्णतः तिलाजलि देकर चल सकेगा और न मात्र प्राकृत भाव-संवेदन ही जीवन कहला सकेगा। कथा के भावाभाव का प्रश्न सदैव तुलनात्मक ही रहेगा, और इसी से कथा के अभाव की बात भी छायावादी काव्य-प्रसंग में इसी अर्थ में ग्रहण की जायगी कि इस काव्य में भावोद्गार प्रमुख है और कथा का आग्रह अपेक्षाकृत बहुत कम। जिस प्रकार एक व्यक्ति जब तीव्र भावात्मक प्रतिक्रिया की दशा में होता है तो उस समय वह कथा-कहानी की स्थूलता का सहारा न लेकर अपने भावोद्गारों की अभिव्यक्ति द्वारा ही अपनी अभिव्यक्ति करना चाहता है, उसी प्रकार जब सामान्य परिस्थितियों में किसी न किसी रूप में सारा समाज समान रूप से प्रतिक्रियाशील होता है तो वह समाज और उसके कलात्मक प्रतिनिधि भी, सीधी भावाभिव्यक्ति द्वारा ही अपना कथितव्य उपस्थित करना चाहते हैं। कथा-कथानियों का अप्रत्यक्ष माध्यम उनकी मनस्थिति के सहज-पथ से दूर पड़ता है। 'छाया-युग' एक ऐसा ही युग था, जब परिवर्तित परिस्थितियों के परिवेश में व्यक्ति ने मान्य मूल्यों को असुविधा-जनक और असहज पाया। उसने अपने उद्गारों को सीधे व्यक्त करने में ही सुख और तोष का अनुभव किया।

धीरे-धीरे उनके समक्ष अपनी परिस्थितियों के कारण-कार्य स्पष्ट होते गये। भावों और सहजानुभवों की निरन्तरता ने धीरे-धीरे उन्हें उन परिस्थितियों को स्पष्टता के साथ समझने-सोचने का भी अवसर दिया। भावावेगों के शान्ति की

और उन्मुख होने के साथ विचार भी क्रियमाण होने लगे। शान्त क्षणों में, अपने भीतर से उन्हें अपने परिपार्श्व और आसपास के विस्तृत जीवन को समझने का भी अवकाश मिलता। अपनी पीड़ा-कथा के साथ अन्यो की व्यथा-कथा को समझते हुए उन्होंने विचार का भी सहारा लिया और अपनी मान्यता या रुचि-अरुचि को घटना-व्यापार और छोटो-मोटी कथाओं के माध्यम से व्यक्त करने की भी उनमें प्रेरणा हुई। कथा और घटनाएँ कई रूपों और मात्राओं में आयीं। कहीं घटना केवल सहारा मात्र है और कवि अपनी आन्तरिक अनुभूतियों की अभिव्यक्ति के लिए उसे साधन-रूप में स्वीकार करता है, कहीं घटना घटकर समाप्त हो जाती है और उसी के आघात से जगा कवि का भाव-प्रवाह स्वतंत्र रूप से गतिमान हो जाता है। कहीं घटना के विरल सूत्र आदि से अन्त तक चलते रहते हैं पर उनके बीच भावों का भराव और विन्यास ही प्रमुख होता है, स्वयं घटना या कथा अत्यन्त स्वल्प। कहीं घटना का महत्त्व प्रतीकात्मक-मात्र होता है और प्रतीक से निकलने वाली ध्वनि या अन्योक्ति से गृहीत अर्थ ही मुख्य होता है; कहीं किसी उद्दिष्ट वातावरण की सृष्टि में सहाय-तार्थ आयी कथा-घटना समासोक्ति-रूप में उद्दिष्ट हो जाती है। कहीं घटना-कथा अनेकार्थ की सिद्धि के लिए नियोजित होती है; कहीं अपने जीवन के ही किसी मर्मघात को वाणी देने के लिए कोई यथार्थ कथा-घटना गृहीत हुई है, जिसमें उस घटना या कथा के सूक्ष्म सूत्रों के ताने-बाने में कवि अपनी पीड़ा-व्यथा को ही बुन जाना साध्य मानता है—कथा कहना नहीं। कवियों ने ऐतिहासिक घटनाओं को भी ग्रहण किया है और सांस्कृतिक मूल्यों की पुनर्व्याख्या के लिए पुरानी कथा को नवीन अर्थ-संकेतों के साथ उपस्थित किया है। इन समस्त कथा-रूपों में सबसे मुख्य बात जो ध्यान रखने की है वह है कथा और घटना का गौण होना और कवि की निजी भावात्मक प्रतिक्रियाओं और तदुद्भूत अनुभूतियों की अभिव्यक्ति का सर्व प्राधान्य था। वास्तव में निजी अनुभूतियों की कालिन्दी में कथा के शैवाल-गूत्र इस प्रकार हूब कर बहते रहते हैं कि उनकी अनवरतता और स्थूलता दृष्टिगत ही नहीं होती। हर कवि अपनी कथा और पीड़ा को वाणी देने की सत्यता धरत रहा था; उसके अन्तर के उल्लास-जलद स्वयं बरमने को विकल थे। उसने अपनी व्यथा-कथा की हर घटकन को इतनी निष्कटता और गहराई से अनुभव किया था कि उसे दूसरों की कथा बनाकर परोक्ष रूप से कहना ईमानदारी नहीं लग रही थी। बात तो यहाँ तक जाती है कि उसे अपनी कहानी की स्थूल वस्तुवत्ता भी अखर जाती थी, अतः वह अपनी कहानी को छिपा कर केवल उसकी पीड़ा

ही देना चाहता था । पर्वत को छिपाकर निर्झर, वृक्ष को ओट में रखकर केवल फल तथा लता को सामने न लाकर केवल उसका गंध पुष्प ही अर्पित करना उसे सुहाता था । उस युग और उसके कलाकारों की यही विवशता उन्हें फुटकल गीतों, प्रगीत-मुक्तकों और प्रतीकात्मक व्यंजनाओं की विरलता के भीतर से अभिव्यक्त करती रही है । इस युग की हर चोट और प्रत्येक सपना छोटी-छोटी किन्तु भीगीं बिजली से भरी सौंसों, भाव-तरंगों एवं अनुभूति-स्पन्दनों में पिघलकर काव्याभिव्यक्त होते रहे । कथा-शृङ्खलाओं एवं घटनावलियों का यह भावोच्छ्वास-मय अनुभूति-रूपांतरण इस काल का एक अविष्मरणीय तथ्य है । इस तथ्य की अनुगूँज 'प्रसाद' जी की निम्नस्थ 'झरना'-पक्तियों में सुनी जा सकती है—

“जब करता हूँ कभी प्रार्थना,
कर संकलित विचार ।
तभी कामना के नूपुर की
हो जाती झनकार ।
चमत्कृत होता हूँ मन में
विश्व के नीरव निर्जन में !”

स्थूल कथोपकथन किस प्रकार सिमटकर कुछ भाव-सकेतों में बदल जाता है, इसका उदाहरण 'प्रसाद' जी की 'चित्राधार' पुस्तक के 'नीरव प्रेम' के प्रथम सम्भाषण का रूप देखकर समझ सकते हैं—

“प्रथम भाषण ज्यों अधरान में—
रहत है, तब गूँजत प्रान में ।
.....

कछु कहौ नहिँ पै कहि जात हौ ।
कछु लहौ नहिँ पै लहि जात हौ ॥”

ये विरोधाभासी पक्तियों केवल 'प्रसाद' जी के किशोर कवि ही नहीं, युग-काव्य-पथ की ओर भी मार्मिक सकेत करती दिखाई पड़ती हैं । कहने-सुनने और उत्तर-प्रत्युत्तर का कोई विधान नहीं, केवल कुछ अनुभूति की झलकें हैं, जिनमें समस्त घटना-स्थूलता गंध-सत्व की भाँति उतर आयी है । युग-कवि वस्तु नहीं, वस्तु के अन्तरतम सूक्ष्म रूप, स्थूल रूपाकार नहीं उसके पीछे अन्तःसौन्दर्य तथा घटना-घटिति नहीं उसके मर्म में संचरित भावानुभूति-छाया को पकड़ने का अभिलाषी था । कथा-कहानी का रूप स्थूल आधार पर टिका होता है, इसीलिए युग-कवि उसमें नहीं रमा । मनोविश्लेषणात्मक प्रणाली पर

कह सकते हैं कि कथा-कथन अथवा कहानी-रचना 'विशिष्ट' का 'साधारणीकरण' और 'स्व' का लोकीकरण है; इसे कला में 'स्व' का 'पर' में, जन का लोक में रूपान्तरण भी कह सकते हैं। छायावादी कवि स्वयं अपने में ही भास्वर एक आलोक-उल्का था, जो अपने ज्वलन में ही अपना प्रकाश-विस्तार भी करना चाहता था। उसके 'स्व' के इस वितरण-विस्तार से लोक का कोई भी कोना यदि आलोकित हुआ, तो वह उसके लिए एक सतोष दायिनी सार्थकता थी। साथ ही यह भी स्मरण रखना है कि ये कवि किसी राजनीतिक मतवाद के प्रचार-भाव से प्रेरित नहीं थे, वरन् समाज में एक व्यक्ति को सहज स्थिति से आयी प्रतिक्रियाएँ ही कविता की प्रेरणा थीं। उनकी प्रतिक्रिया स्थूल राजनीतिक नहीं थी, वरन् उनका विद्रोह जीवन-मूल्यों से सम्बद्ध था।

कथात्मकता का यह अभाव हिन्दी के 'छाया-युग' में ही नहीं, अंगरेजी के 'रोमानी पुनर्जागरण'-युग में भी पाया जाता है। शेली, कीट्स और वर्डस्वर्थ के काव्य का महत्वपूर्ण मर्म उनकी स्फुट गीतात्मक रचनाएँ ही हैं।

प्रसाद जी में 'चित्राधार' की किशोर-कालीन रचनाएँ प्रकृति के प्रति हैं; किन्तु उनमें प्रकृति का शुद्ध रूपानन्द नहीं आया है। 'चित्राधार' का कवि औपनिषदिक दार्शनिकता की जिज्ञासाएँ लेकर प्रकृति के पास जाता है। 'प्रेम-पथिक' का ब्रजभाषा में लिखा मूलरूप सन् १९०५ में ही लिखा जा चुका था, सन् १९१२ में उसका खड़ी बोली में कवि द्वारा रूपान्तरण हुआ। सन् १९१२ में 'कानन-कुसुम' भी प्रथम बार प्रकाशित हुआ। इसमें कवि की जिज्ञासा और स्पष्ट तथा बलवती होकर प्रकट होती है। सभी कविताएँ स्फुट, अकथात्मक तथा चिन्तन और भाव की इकाइयों में पूर्ण हैं। 'प्रथम प्रमात' कविता वर्णनात्मक तो है, पर उसमें किसी बाह्य वर्णना की अपेक्षा आन्तरिक अनुभूतियों के वर्णन का ही प्रयास लक्षणीय है। 'धर्मनीति' कविता में विचार कुछ श्रृंगारित रूप में अवश्य आये हैं, पर लाक्षणिक प्रतीकों की शैली के कारण वर्णन में स्थूलता नहीं आयी है। 'कानन-कुसुम' की कितनी ही रचनाएँ इतिवृत्तात्मक और गद्यवत् भी हैं। इनमें पौराणिक कथाओं पर लिखे काव्य भी सकलित हैं। इन रचनाओं में प्राचीन परंपरा का अलंकरण स्पष्ट है, जिनके बीच से नवीन लाक्षणिकता और वचन-भंगिमा भी झाँकती दिखाई पड़ती है। 'मलिना' कविता में प्राकृतिक पृष्ठभूमि के पश्चात् एक नारी (वियोगिनी) आती है—

“वह सघन कुंज सुख-पुंज भ्रमर की आली,
कुछ और दृश्य है, सुपमा नई निराली।

—

2

T

2

1

‘प्रेम पथिक’ की कथा सक्षिप्त है। सन् १९०९ (श्रावण शुक्ल, द्वितीया संवत् १९६६ई०) में ‘इन्दु’ का प्रथम अंक प्रकाशित हुआ। भाद्रपद के ‘द्वितीय किरण’ में उसी वर्ष ‘प्रेम पथिक’ का ब्रजभाषा-लिखित रूप प्रकाश में आया था। इसकी कथा का सारांश यह है कि सहसा नाटकीय प्रारम्भ के साथ एक पथिक अपने नगर से प्रस्थान करता है। पपीहे की ‘पी कहां’ ध्वनि सुनते ही उसकी पीड़ा जग जाती है। आगे बढ़ता हुआ पथिक सरोवर का जलपान करता है। पथिक पथ के प्राकृतिक सौन्दर्य से अत्यन्त दहसित होता है, उसे प्रकृति में कोमलता और सुन्दरता-दोनों ही प्राप्त होती हैं। पृथ्वी से पथिक को प्रेम-पथ के वैपम्य का सन्देश मिलता है। उसे नया बल प्राप्त होता है। वह अनुभव करता है कि प्रेम-मसुद्र का विस्तार अछोर है, प्रेम में पथिक का विश्वास अडिग है। इस प्रेम-कथा का मुख्य उद्देश्य न कथा कहना है और न घटनाओं के द्वारा कोई तथ्य-चित्र उपस्थित करना। कवि प्रेम के विषय में अपनी उच्चानुभूति और प्राप्त धारणाओं को ही एक आदर्श-भूमि पर उपस्थित करना चाहता है। काव्य का लक्ष्य स्वानुभूति का निरूपण और आत्म-व्यंजना है, कथा और घटनाओं का वर्णन नहीं। प्रेम की इस परिभाषा में प्रेम को शारीरिकतामयी रीतिकालीन धारणा का विरोध और भाव की महत्ता का प्रतिपादन स्पष्ट है। यह आदर्श, त्याग और पावन भाव पर पल्लवित प्रेम कायिक शृंगार की प्रतिक्रिया और स्थूल मासलता के प्रति विद्रोह है। कथा केवल नवीन भाव-मूल्यों की स्थापना का मिम-मात्र है। काव्य की काया का वृद्धश पथिक की स्वानुभूतियों एवं प्रकृति-सुषमा के आनन्द-मय सम्पर्क की प्रतिक्रियाओं के उपादान से रचित है।

‘इन्दु’ की ‘चौथी किरण’ में जो कार्तिकमास की शुक्ल द्वितीया संवत् १९६६ को ‘प्रेम-पथिक’ के प्रकाशन के दो मास बाद प्रकाशित हुई, ‘प्रेम-राज्य’ नामक काव्य का एक खण्ड निकला। सम्पादक-वक्तव्य में इसके अन्य खण्डों के प्रकाशन को वन्द करने की इसलिए घोषणा की गयी थी कि पूर्ण काव्य अलग पुस्तकाकार छप गया था। यह कथा दो खण्डों में बँटी है। प्रथम भाग का आरम्भ युद्ध-भूमि के दृश्य से होता है। राजा सूर्यकेतु की सेना टांजीकोट के मैदान में सन्नाम के लिए उपस्थित है। राजा सूर्यकेतु अपनी सेना का निरीक्षण कर रहे थे कि उनका पंचवर्षीय बालक आ जाता है। राजा उसे चूमते हैं और कहते हैं कि इस मातृ-गृहित बालक को जिन्ने सौंपूँ ? इतने में एक भोल सामने आता है और राजा पुत्र को उसे सौंप देते हैं। अन्त में राजा मारे जाते हैं। कवि ने यहाँ वीर-भूमि भारत और उसके इस्वाकु आदि सुपुत्रों की महिमा

संस्कृत काव्यों के पढ़ने में दत्तचित्त थे, इसी से इस समय की कविताओं पर विषय की दृष्टि से उनका प्रभाव है। क्रमशः कुश और शकुतला पर लिखी ब्रज-भाषा की 'अयोध्या का उद्धार' और 'मिलन' कविताएँ भी कथात्मक हैं। दोनों 'इन्दु' में सम्बत् १९६७ में प्रकाशित हुई हैं।

संवत् १९७० वि० में 'इन्दु' के चतुर्थ वर्ष, किरण १ में परिमार्जित खड़ी बोली में 'सत्यव्रत' नामक कविता प्रकाशित है। इसमें चित्रकूट में राम, सीता और लक्ष्मण का वर्णन है। कविता का अधिकांश कवि की ओर से किये गये प्राकृतिक चित्रणों एवं अनुभूति-वर्णनों से भरा है। बीच-बीच में कहीं-कहीं चमत्कार-पूर्ण विदग्ध कथोपकथन भी आ गये हैं। वन में भी राम के राज्य का रूपक बांधने में कवि ने सुन्दर सूझ का परिचय दिया है। राम और सीता के वार्त्तालाप बड़े ही साकेतिक और अलंकार-पूर्ण हैं। बातें करती सीता राम के क्रोड में साँस गयी। प्रकृति भी इसी रंग में रंगी हुई प्रस्तुत की गयी है। सहसा लक्ष्मण सेना सहित भरत के आगमन की सूचना देते हैं। प्रभात हो रहा है। पक्षि-गण कलरव कर रहे हैं। उषा-पूर्व ही जानकी नहाकर कुटीर में आ गयी हैं। राम भी आ गये और सीता लक्ष्मण को स्नेह-स्वर में बुलाती हैं, पर वे घने वन में छिप जाते हैं। थोड़ी देर में वे घनुष मोंगते सुनाई पड़ते हैं। वे भरत से भिड़ना चाहते हैं, पर राम उन्हें रोक देते हैं। अन्त में राम-भरत का मिलन होता है। यही कविता 'चित्रकूट' नाम से 'कानन-कुसुम', में भी संगृहीत हुई है।

इसी अंक में दूसरी कथात्मक अतुकान्त कविता 'भरत' है। हिमालय के उत्तुंग शिखर के पास रवि-रश्मियों को स्वर्णिमा में ऋषिवर कश्यप के आश्रम के निकट बालक भरत सिंह-शाखक से खेल रहा है। सिंहिनी गरज उठती है, बालक डौट देता है। यहीं आकर कवि बालक का नाम भरत बताता है, जिसपर यह देश अभिहित हुआ है। कविता में देश-प्रेम की सबल व्यंजना हुई है। फरवरी सन् १९१३ ई० में 'इन्दु' की दूसरी किरण में 'करुणालय' नामक गीति-नाट्य प्रकाशित हुआ है। इसी कथा को लेकर 'प्रसाद' जी ने चैत्र, संवत् १९६७ की 'इन्दु' की 'नवीं किरण' में 'ब्रह्मर्षि' नामक कहानी भी लिखी है। 'करुणालय' अतुकान्त छन्द एवं खड़ी बोली में लिखित विश्वामित्र, हरिश्चन्द्र और शुन. शेष की कथा का पाँच अंकों का गीत-नाट्य रूप है। इसकी कथा-रचना पहले की अपेक्षा अधिक सुव्यवस्थित और वस्तु-परक है। कथा-विस्तार को देखते हुए इसमें पात्र अधिक हैं। एकादश पात्रों की इस छोटीसी नाटिका में नाटकीय द्वन्द्वों का अभाव है। फिर भी भाषा प्रवाह-मय है। प्रथम दृश्य

में हरिश्चन्द्र के नौका-सन्तर्गण-दृश्य के साथ सन्ध्या का मानवीकृत प्रकृति-वर्णन है। सेनापति ज्योतिष्मान् के तटवर्ती दस्यु-जनपद की ओर राजा के ध्याना-कर्षण के पश्चात् नाव रुक जाती है और आकाशवाणी द्वारा पुत्र-वलि का वचन न पूरा करने वाले हरिश्चन्द्र की भर्त्सना की जाती है। भयभीत राजा उसे पूरा करने का वचन देता है। दूसरे दृश्य में जंगल में घूमते रोहिताश्व का वर्णन है, जो पिता द्वारा अपना वलि दिया जाना व्यर्थ समझता है और प्रकृति से दिव्य उत्साह का सन्देश लेकर आगे बढ़ता है। तीसरे दृश्य में अजीगर्त अपनी पत्नी से कहते हैं कि तीन पुत्रों का पोषण कठिन है, जब कि पाम में एक भो पशु नहीं। रोहित ने साँ गायों के बदले अजीगर्त के मध्यम पुत्र शुनःशेप को माँग लिया। चौथे दृश्य में सिंहासनारूढ हरिश्चन्द्र के समक्ष शुनःशेप सहित रोहित जाते हैं और वशिष्ठ शुन शेप की वलि की बात स्वीकार्य बतलाते हैं। पाँचवें दृश्य में यशमदप में शुनःशेप की यूप-वद्ध मुद्रा, शक्ति का वध से इनकार, अजीगर्त का सौ और गायों के मूल्य पर शुनःशेप के वध को तैयार होना, शुनःशेप का करुणामय को पुकारना, सौ पुत्रों सहित विश्वामित्र का प्रवेश, शुनःशेप के पहले विश्वामित्र का, अपने सौ पुत्र देना, वशिष्ठ का लज्जित होना, शुनःशेप की मुक्ति और सुवता आदिका वशिष्ठ से मिलना वर्णित है। कथा का लक्ष्य करुण का प्रतिपादन है। चारित्रिक दुर्बलताओं को दिखाने से नाटक में यथार्थवादी दृष्टि भी झलक उठी है।

इसी वर्ष अप्रैल मास की 'इन्दु' की चौथी किरण में 'भक्ति योग' रचना आध्यात्मिक अनुभूतियों की व्यंजना के लिए लिखी गयी है जिसमें सध्या भी एक पात्र बनकर बोलती है। कविता का प्राग्भ सूर्य की पीत किरणों के वर्णन से होता है। भक्त के संदेश के साथ एकानुभव का वर्णन कर कविता समाप्त होती है। 'इन्दु' अगस्त, १९१३ ई० की 'श्रीकृष्ण-जयन्ती' कविता कथात्मक नहीं, भावात्मक और विचारोत्तेजक है।

सन् १९१४ की 'इन्दु' की जून में प्रकाशित 'छट्टी किरण' में 'महाराणा का महत्त्व' कविता निकली है। इसमें भी अनुकान्त छन्द का प्रयोग हुआ है। इसकी कथा ऐतिहासिक है। प्राग्भ सूर्यास्त के प्रकृति चित्रण से होता है। पतझर की दशा और वसन्त के नवीन आगमन के सरुत और पर्वत-शिखर के वर्णन प्रभाव-पूर्ण है। सेविका प्राग्भ में प्रश्न करती है कि अभी दुर्ग कितनी दूर है ? फिर पतझर का वर्णन प्रारम्भ हो जाता है।

अन्दुरंहीम खानखाना की पत्नी की पालकी चली जा रही थी, अमरसिंह ने उसे लडकर छीन लिया और पकड़ कर महाराणा के समक्ष उपस्थित किया।

महाराणा ने उसे ससम्मान खानखाना के पास भिजवा दिया । उस पर इसका बड़ा प्रभाव पड़ा । उसने अकबर से युद्ध न करने की प्रार्थना की । खानखाना और उनकी पत्नी का संवाद रोचक है । खानाखाना ने पत्नी से विनोद किया कि तुम्हारे अनुपम सौन्दर्य से वशीभूत होकर वह कानन-केशरी तुझ गांधार के सुन्दर दाख पर दात न लगा सका । पत्नी ने रुष्ट होकर उनके समक्ष महाराणा का महत्त्व प्रतिपादित किया । अकबर ने युद्ध बन्द कर दिया । इस कथा में भी कवि-पक्ष से आथी व्याख्याएँ और विवेचन प्रमुख हैं । (माघ, शुक्ल ५) सन् १९१५ में 'प्रसाद' जी ने 'प्रेम-पथिक' का खड़ीबोली का रूप प्रस्तुत किया । प्रबन्ध दृष्टि से यह 'महाराणा के महत्त्व' से सबल रचना है । आलंकारिक सज्जा सक्षिप्त और मार्मिक है । अतुकान्त होते हुए भी छन्द की पक्तियों-लघु-दीर्घ आकार की नहीं, वरन् एक समान हैं । ब्रजभाषा के छन्दों से इसमें अधिक प्रवाह और कथा क्रम का निर्वाह हो सका है । प्रकृति-वर्णन और भावों के आदर्श-करण एवं विवृति की प्रवृत्ति इसमें भी वर्तमान है । देश-प्रेम की भावना का भी विस्तार सुन्दर ढंग से हो गया है । 'प्रेम-पथिक' का कुछ अंश सन् १९१४ के नवम्बर की 'इन्दु' में 'प्रेम-पथ' के शीर्षक से एवं उसी वर्ष के दिसम्बर की 'इन्दु' में शेषांश 'चमेली' नाम से प्रकाशित हुआ है । इसके कथानक की कल्पना में कवि पं० श्रीधर पाठक की सन् १८८६ ई० में लिखित 'श्रान्तपथिक' अनुवाद-कृति से अवश्य प्रेरित हुआ होगा । पं० रामनरेश त्रिपाठी का 'पथिक' काव्य भी प्रेम के स्थान पर देश प्रेम को महत्त्व देता हुआ भी इसी ढंग का है । 'प्रेम-पथिक' में प्रेम का मानवीकरण भी किया गया है, वह एक पात्र है । कवि के शब्दों में यह ब्रजभाषा-रूप का 'परिवर्तित, परिवर्धित, तुकान्त-विहीन हिन्दी रूप' है । ब्रज-भाषा में लिखे गये रूप का आरम्भ अत्यन्त इतिवृत्तात्मक था—

‘छाड़िकै अभिराम अति सुखधाम चारु अराम
पथिक इक कीन्हों गमन, सुप्रवास को अभिराम ”

पथिक ग्राम-देवता को नमन करता है, तेज किरणों में चलते-चलते बट-छाया में विश्राम करता है और यहीं उसे 'पी कहीं' की ध्वनि सुनाई पड़ती है । खड़ीबोली-रूप का आरम्भ प्रकृति-वर्णन से होता है—

“सन्ध्या की हेमाश तपन की किरणें जिसको छूती हैं,
रंजित करती हैं देखो जिस नई चमेली को सुद से ।
कौन जानता है कि उसे तम मे जाकर छिपना होगा ?
या फिर कोमल विधुकर उसको मीठी नींद सुला देगा ।”

प्रकृति पर सोचने के पश्चात् लीलामय की अज्ञेय लीला और भविष्य की अज्ञेयता पर चिन्तन करता है। सहसा उसे नदी-तट पर एक रम्य कुटिया दृष्टिगत होती है। वहाँ बैठी एक उदास तापसी उससे निशा विश्राम का अनुरोध कर अपनी कथा सुनाने का प्रस्ताव करती है। रात की चौदनी में पथिक ने तापसी से अपनी आशुतोषी कही कि वह एक नगरवामी है। नगरी का नाम आनन्द-नगर है। उसकी दिन-रात की सहस्रों और प्रकृति की मनोहर गोद की संगिनी एक पुतली (बालिका) से उसका सहज प्रेम था। एक दिन वह पितृ-विहीन हो गया और बालिका दूसरे में विवाहित कर दी गयी। तभी से वह उदास जीवन बिता रहा है। एक दिन निर्मलसरिता के किनारे, रात में चन्द्र-बिम्ब से अवतरित एक देव-दूत ने उसे प्रेम के अनोखे गन, त्याग, बलिदान और पवित्रता का उपदेश दिया। तभी से वह अपने आनन्द-पथ का पथिक है। तापसी ने सहसा कहा, क्या तुम अपनी पुतली चमेली को नहीं पहचान रहे हो ? पथिक ने पहचान लिया, दोनों कातर प्राणी आनन्द से मिले। तापसी ने कहा कि मुझे भी पति से स्नेह-बन्धिता होना पड़ा। मैं विधवा हो गयी। पथिक ने उससे प्रेम के सीमित न करने का अनुरोध कर, हृदय से हृदय मिलाने का अनुनय किया। दोनों मिल गये। 'प्रसाद' ने स्थल-स्थल पर कथा को मनोरम प्रकृति-चित्रण से सुसज्जित किया है, साथ ही समाज के सामने प्रेम का नया रूप भी रखा है। 'प्रेम-पथिक' मानव-भावों से ओतप्रोत है। कवि ने विश्व को ईश्वर रूप कहा है और विश्व-प्रेम में ही प्रकृति-प्रेम और मानव-प्रेम को समाविष्ट किया है। ब्रजभाषा में लिखे 'प्रेम-पथिक' की कथा से यह कथा बहुत कुछ परिवर्तित और परिवर्धित है। उसमें प्रेम का अत्यन्त आदर्श रूप सैद्धान्तिक भूमि पर प्रतिष्ठित हुआ था, वहाँ प्रेम को लौकिक और व्यावहारिक भूमि पर उतारने का प्रयत्न स्पष्टतः परिलक्ष्य है।

'कानन-कुसुम' की 'भरत', 'शिल्प-सौन्दर्य', 'कुरुक्षेत्र' और 'वीर बालक' आदि रचनाएँ भी पौराणिक-ऐतिहासिक कथा वृत्तों का आधार ग्रहण किये हुए हैं। इन सभी रचनाओं में प्रकृति की मनोरम और मानव भाव-रंजित शोकादि प्राप्त हुए किसी पवित्र एवं कोमल भाव की अभिव्यक्ति की गयी है। 'भरत' में 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' का अन्तिम अंश, 'शिल्प-सौन्दर्य' में आत्मगार का विध्वसात्मक व्यापार, 'कुरुक्षेत्र' में महाभारत की कथा और 'वीरबालक' में सिक्क बालक जारावर सिंह और फतह सिंह का वृत्त गृहीत हुए हैं। इन सबने घटनाओं की अपेक्षा किसी न किसी आदर्श भाव का प्रतिष्ठापन हुआ है।

‘आँसू’—कवि की उत्कृष्ट विरह-गीति है। कुछ विद्वानों ने ‘आँसू’ को एक आध्यात्मिक अथवा रहस्यवादी काव्य माना है, पर वस्तुतः यह मानव-प्रेम का एक विरह-काव्य है। अनुभूतियों त्याग और परिष्कार की उच्च भूमिका पर उदात्त हो उठी हैं और उनमें आत्मा की ऊँचाइयाँ झलक मारने लगती हैं। ‘आँसू’ के प्रेम की भाँति इसके ‘रूप’ और वस्तु-विन्यास पर भी दो मत हैं। एक वर्ग इसे पूर्ण रूप से स्फुट पदों का प्रकीर्ण संग्रह मानता है और दूसरा वर्ग इसमें एक भाव-प्रवन्ध का आन्तरिक विधान निहित मानता है। ‘आँसू’ के पद किसी एक स्थूल कथा को आधार बनाकर तो नहीं चलते, वे समय-समय पर लिखे गये भी हो सकते हैं; किन्तु उसके प्राप्त विन्यास में एक मनोवैज्ञानिक अन्विति और आनुभूतिक क्रम-विधान अवश्य ध्येय रहा है।

‘आँसू’ का प्रथम संस्करण श्री मैथिलीशरण जी गुप्त के चिरगाव, झांसी के ‘साहित्यसदन’, प्रकाशन से सन् १९२५ ई० में प्रकाशित हुआ था। प्रथम संस्करण में १२६ छन्द थे। एक अतीत प्रेम-सम्बन्ध की स्मृति में अभिव्यक्त पीड़ा और करुणा की भावनावली ही कृति का विषय है। अनुभूति की उदात्तता प्रथम संस्करण में भी वर्तमान थी। कवि सर्ग-प्रलय के पश्चात् भी विच्छेद के मिलन का विश्वासी है।

सन् १९३३ में भारती-भट्टार, प्रयाग से ‘आँसू’ का द्वितीय संस्करण प्रकाशित हुआ। छन्द-संख्या लगभग ३४ के और परिवर्धित कर दी गयी थी। अब वह १९० हो गयी थी। क्रम में भी उलटफेर किया गया।

पहले कवि अपने करुणा-कलित हृदय में बजने वाली करुण रागिनी का कारण जानना चाहता है, क्योंकि उसकी वेदना हाहाकार-स्वरों में असीम रूप से गरजने लगी है। मानस-सागर के तट पर कुछ विस्मृत बीती बातें अस्फुट स्वरों में सुनाई पढ़ने लगती हैं। उसके प्रश्न शून्य आकाश से निरुत्तर लौट आये हैं। ये स्मृतियाँ ही तो कभी हुए महा-मिलन कशेषचिह्न हैं। किसी समय की मोहमयी मादक क्राडाएँ आज हृदय हिला देती हैं। क्षुब्ध होकर कवि का मन सुनी-अनसुनी करने वाले को मधुर उपाल्म्भ देता है। प्रथम प्रेमोद्भव का वर्णन करते हुए कहता है कि प्रेम-पात्र के रूप में सत्य-विश्वास रखकर उसने सागर की भाँति, उस प्रेम-न्योत्प्ला का पर्व मनाया था। शशि-मुख पर घूँघट ढाले प्रेम-पात्र जीवन की गोधूलि में अवतरित हुआ था, मन के ससीम प्रसार में वह असीम रूप अँट गया था। उसके बाद कवि ने प्रिय की स्मृति-मूर्ति का नख-शिखर-रूप उतारा है। प्राचीन उपमानों की नव्य योजना एवं सूक्ष्म-सौन्दर्य-प्रकाशक नवीन अप्रस्तुतों द्वारा रूप की आन्तरिक प्रतिक्रिया का अभिव्यंजन, बड़ा रमणीय

हुआ है। मानो उष्ण विजली ज्योत्स्ना में स्नात हो शीतल हो उठी हो, उस छलना को जानबूझ कर मैंने सत्य माना था !! आज कवि प्रश्नशील है कि क्या उस रूप में हृदय भी था ? यहीं कवि ने मिलन-व्यापारों को सुन्दर प्राकृतिक पृष्ठभूमि में आलिखित किया है। एक ओर ये प्रकृति-चित्र जहाँ अपने में रमणीय हैं, वहीं प्रेमी-युगल की विविध क्रीड़ाओं की आर भी सूक्ष्म संकेत करते हैं। विष की प्याली आखों की उन्माद-मदिरा बन गयी है और पलक-प्याले से पीत सौन्दर्य जीवन में प्रेम बन गया।

अब हृदय से वह प्रेम-रग छुड़ाए नहीं छूटता, आल भी प्रेमी को विश्वास है कि प्रिय मिथिल आहों से बिचकर आएगा ही। प्रेमी वसुधा के दग्ध कण-कण से आलोक-दान पा रहा है। यहीं कवि वेदना को विश्व-व्यापी बतलाकर उसे एक जीवन-दर्शन का रूप दे देता है। वेदना मानवता के मिर का सिन्दूर है, अन्तर की ज्वाला ही इस कठोर घग्गी को शुभ प्रकाश देती रहती है, अतः प्रेमी को वेदना को मधुर बनाकर प्रेम के मधुवन में हँसना चाहिए। प्रेमी को अश्रुओं से एक नवीन प्रेरणा मिलती है ! वेदना कल्याणी शीतल ज्वाला बन जाती है !! सुफियो-सी अनन्त विश्व वेधी पीड़ा और उससे उत्पन्न एक उल्लास की अनुभूति—श्री 'ऑर्' की शोभा है। पर्वत, मिन्धु और पृथ्वी के कण-कण में मुक्तराती यह वेदना, व्यक्ति के 'स्व' से वितृप्त होकर एक विराट् प्रसार से अपना सम्बन्ध स्थापित कर लेती है। अन्त में अपने दुःख को पर-सुख-पर्यवसायी बनाकर कवि, सुख से रखे संसार-उपवन पर अपने आँसुओं को प्रभात-हिम-कण-सा वरमा देने का अभिलाषी बन जाता है। 'ऑर्' के इस सुदीर्घ अनुभूति-प्रसार में अनेक स्तर आये हैं, विभिन्न 'सञ्चारी भाव' बीच-बीच में उठ-गिर कर प्रेम-भाव को स्थायित्व ही नहीं प्रदान करते, विशदीकरण, दार्शनिकीकरण, एवं आत्म-प्रसार की बृहदुच्च भूमिका पर एक रहस्यालोक से झिल-मिला भी उठे हैं। प्रेमी धूलि-कणों में चमकने एवं सौरभ में उड जाने की क्रिया द्वारा प्रिय से ग्रह-पथ में टकराने का संकलपी बनकर भी सामने आता है। इसी से लौकिक प्रेम की यह परिष्कृत भूमिका, रीतिकालीन-कोण पर देखने वाली दृष्टि के लिए यदि अलौकिक बन जायँ तो आश्चर्य ही क्या ?

'ऑर्' की इस अनुभूति मयी स्मृति कथा में विविध स्मृति-खण्ड मालाकार गुम्फित हो एक पूर्ण बोध और एक पूर्ण भाव-स्थिति की व्यंजना का शब्द-चित्र उपस्थित करते हैं। खण्ड-खण्ड विस्तरे-में दिखलाई पड़ने वाले ये न्फुटामामी छन्द साद्यन्त एक सूक्ष्म भाव-कथा का विन्यास करते हैं। कथा घटनायिन न होकर अनुभावित हो गयी है, मानों कवि के व्यक्तित्व की आन्तरिकता ने समस्त

घटना-जाल को अपनी उष्मा से पिघलाकर अनुभूतियों में द्रवित कर दिया हो ! यह कवि जीवन की मर्म-कथा है, जिसे मोगा-झेला तो है कवि के 'व्यक्ति' ने, किन्तु जिसकी अमूल्य उपलब्धियाँ पाठकों के लिए उनकी अपनी कथा भी बन गयी हैं । 'प्रथम संस्करण' में प्रेम की पीड़ा का उदग्र रूप तो था, पर उसमें 'द्वितीय संस्करण' सा औदात्य और 'पर' के साथ 'स्व' के विलयन का सामाजिक पक्ष नहीं था । उसमें कवि विश्व पर अपने आँसुओं को हिम-जल-सा बरसाने का विश्वासी नहीं, पीड़ा को भुलाने का आकांक्षी था । ८ वर्ष के वयोविकास एवं जीवन-अध्ययन ने कवि की व्यक्ति-चेतना को प्रसरित किया है । 'प्रथम संस्करण' का मात्रातिरेक 'द्वितीय संस्करण' में सन्तुलित हो गया है । दाह-दंश से निर्मल यह प्रेम-प्रवाह आत्म-चेतना के आशोत्साह से जगमगा उठा है । प्रज्वलन एवं उद्वेग का अंध वायु-वेग, ८ साल बाद, जीवन-दर्शन की पूर्णता एवं दृष्टि की विशालता को भेंटने लगा है । रोकर भी कवि रोदन का पक्षपाती नहीं और निराश होकर भी वह आशा का महत्त्व नहीं भूला है । छायावादी काव्य-धारा का निराश और अवमन्न व्यक्ति-स्वर मानवता की भूमिका पर प्रतिष्ठित होकर जीवन की स्फुटताओं के सग्रथन का प्रयासी बन गया है ।

'आँसू' का कथा-तत्त्व आत्माभिव्यजन के माध्यम से आया है, 'आत्माभिव्यजन' में 'वाह्यार्थ' का निरूपण नहीं, वाह्यार्थ की कवि-मानसगत प्रतिक्रिया का चित्रण अथवा अभिव्यजन होता है; फिर भी इसमें ऐसे सकेत स्पष्ट मिलते चलते हैं जिनसे कथा का सूक्ष्म आधार झलकता चलता है । इसीलिए श्री विनय मोहन शर्मा ने अपनी "कवि 'प्रसाद', 'आँसू' तथा अन्य कृतियाँ" नामक पुस्तक के पृ० ७० पर लिखा है कि "इस तरह, 'आँसू' उन मोतियों की लड़ी के समान है जिसका प्रत्येक 'मोती' पृथक् रहकर भी चमकता है और लड़ी के तार में गुंथकर भी 'आव' देता है । वस्तुतः उसमें मुक्तत्व और प्रबन्धत्व दोनों हैं ।" छन्दों में लहराती हुई शैली अनुभूति-यवनिका के पीछे सारी घटनाएँ छाया-रूप में नाचती दिखाई पड़ती हैं, समस्त यौवन विलास, उल्लास-मय आलिंगन-परिगम, मिलन की अटखेलियाँ और वियोग के ऊष्म निःश्वास तन-मन को तो छूते ही हैं, आत्मा को भी एक बल प्रदान करते हैं । 'आँसू' को हम एक 'गीति-भाव-कथा' कह सकते हैं । श्री रामनाथ 'सुमन' को 'आँसू' के परिवर्तित संस्करण का परिवर्तन और क्रम का पुनर्व्यवस्थापन नहीं रुचा है । उन्होंने 'अचल' से 'अन्तर' कर देने पर जो खीझ प्रकट की है, वह बहुत कुछ ठीक है । 'प्रसाद' जी ने 'आये' 'क्रिया' और 'अचल' के लिंग-विरोध को ध्यान में रखकर स्यात् यह परिवर्तन उचित समझा था, पर लिंग की

व्याकरण-शुद्धि चित्र की सबलता को भी 'शुद्ध' कर देती है। किन्तु कहीं-कहीं यह परिवर्तन सुन्दरतर बनाने के लिए भी हुआ है और वालनीय है। 'मिलने की भेंट चढ़ाये' की जगह 'उज्ज्वल उपहार चढ़ाये' एक ऐसा ही सुधार है। 'भेंट' शब्द के प्रयोग में 'अप्रस्तुत' की पूर्णता तो है, पर 'प्रस्तुत' पर लौट कर पढ़ने वाला प्रतिबिम्ब धुँधला पड़ जाता है। 'उज्ज्वल उपहार' से आसुओं की ओर जो संकेत हुआ है, वह 'प्रस्तुत' की सचित्रता को बढ़ा देता है। साथ ही नवीन पद्यों एवं नवीन क्रम-स्थापन ने भाव-कथा के बीच के अन्तरायों को भरा भी है, इनसे एकसूत्रता और अधिक पुष्ट हुई है।

कथा के प्रति 'प्रसाद' जी का दृष्टिकोण उनकी 'आत्म-कथा' शीर्षक रचना से (प्रतीकात्मक ढंग से) समझा जा सकता है। यह कविता सन् १९३२ में 'हंस' के जनवरी-फरवरी अंक में प्रकाशित हुई है। मधुप का अस्फुट गुनन ही कथा का ढंग हो सकता है। कवि कहता है—

“उसकी स्मृति पाथेय बनी है थके पथिक की पंथा की,
सीवन को उधेड़कर देखोगे क्यों मेरी कंथा की।”

मुंशी प्रेमचन्द जी द्वारा आत्म-कथा माँगने पर दी गयी इस कविता में एक प्रकार से 'छाया'-काव्य में आयी कथा का रूप भी स्रुतित हो जाता है, जहाँ कथा घटनाओं की प्रतिक्रिया में जगे भावों में डूब गयी है।

'लहर' में गीत-प्रगीतों के अतिरिक्त, अन्त में ४ कविताएँ ऐसी भी आई हैं, जो गीति-तत्त्व से पूर्ण होते हुए भी ऐतिहासिक कथाओं के आधार पर रची गयी हैं। 'अशोक की चिन्ता' कलिंग-युद्ध पर हुई अशोक की भावात्मक प्रतिक्रिया का निदर्शन है। कविता एक दीर्घ प्रगीत है। अशोक को भीषण नर-संहार पर घोर क्षोभ और खेद है। जीवन अत्यन्त क्षणिक है और शलभ की भाँति तृष्णा की अनल-शिखा पर जल रहा है। विजयी होकर भी मगध का शिर आज अभिमान-भग्न हो गया है। कलिंग पशुता के द्वारा नत-मस्तक हुआ है। यह विजय मन की विजय नहीं। समार का रागरग क्षणिक है। नूपुर और मृदंग सभी फिर तुरन्त नीरव हो जाते हैं। जीवन के इस नीले विपाद-गगन में सुख-दुःख के बादलों की बिजली है, यहाँ मानव का मन-कुरंग मक्-मरीचिका के वन में उलझा है। वायु-उषा, सभी काल के निपट से निकले वाणों से मुक्त नहीं। सारा ससार पीड़ा से नाच रहा है। मिलना पल भर का है और उसके पश्चात् चिर-वियोग का शैलना ही शेष रहता है। एक ही प्रात में खिलकर जब सुमन सूख कर धूल में मिल जाता है, तब उसका रंग इतना चटकीला क्यों है? सृष्टि के पग ही विक्षत हैं, अतः इसके मग में

मृदु दल बिखेरना ही उचित है। अशोक कण्ठा की तरंग बन वह जाना चाहता है।

इस कविता में घटनाओं का वर्णन न होकर घटनाओं द्वारा अशोक के मन पर पड़े मानसिक प्रभाव का भाव-मय चिन्तन-चित्र है। अकेले अशोक स्वगतोक्ति-सा कर रहे हैं।

दूसरी कविता 'शेर सिंह का शस्त्र-समर्पण' है। अगरेजों और सिखों का चिलियानवाला में सामना हुआ। अपने ही एक सेनापति के छल से बारूद के स्थान पर आटे के गोले और लकड़ी पाकर, सिख पराजित हुए। वीर शेर सिंह ने अन्त में शस्त्र-समर्पण किया। वह कहता है, लाल सिंह, पंचनद के जीवित बलुष को देखकर आज सिंहीं का समूह अपना नख-दन्त दिये दे रहा है। अपनी रण-रंगिनी तलवार को प्रतारणा के कर से अलग कर रहा है। आज उस तलवार में वह जलन नहीं जिसे तोपें मुँह खोल देखा करती थीं। फिर वह कहता है कि आज सिख भले ही हार गये हों, पर पंचनद की वीर भूमि कभी भी वीरता से रिक्त नहीं हो सकती। ऐसे युद्ध में मृत्यु ही विजय है। शेर सिंह को वीर श्याम सिंह की भी याद आती है। सिख प्रणय-विहीन वासना की छाया में भी लड़े थे और शत संगरों की साक्षिणी शतद्रु की स्वत्व-रक्षा में सदैव प्रबुद्ध रहे हैं। वे गोले को गेंद और युद्ध को क्रीडा समझते थे। वे वीर, पुतली-सी प्रणयिनी का बाहु पाश और दूध-भरी दुलार-सी माता की गोद को सूनी कर बलि-वेदी पर सो गये। पंचनद आज सुना है। आज शेर सिंह प्राणों की भिक्षा नहीं चाहता, क्योंकि प्राणाहारी महाकाल स्वयं इसकी रक्षा करते हैं। पंचनद का प्रवीर रणजीत सिंह आज मर रहा है, सारा पंचनद उसी शोक में सो रहा है।

इस कविता में 'अशोक की चिन्ता' की अपेक्षा कथा-तत्त्व कुछ अधिक जागरूक है। शेरसिंह के चिन्तन में आनेवाले अतीत चित्र तो सक्रिय हैं ही, स्वयं वह भी सक्रिय है। चिन्तन और भाव-प्रतिक्रिया पीछे छिपी घटनाओं के आधार पर चलाती हैं और इस भाव-प्रतिक्रिया के झीने आवरण के पीछे घटनाएँ काफी स्पष्ट रूप में झोंक उठती हैं।

तीसरी रचना 'पेशोला की प्रतिध्वनि' है। पेशोला का प्रदेश महाराणा प्रताप की भूमि है। आज वह वीरता वहाँ नहीं, केवल उसकी प्रतिध्वनि मात्र गूँजती सुनाई पड़ती है। निर्धूम भस्म-रहित ज्वाला-पिंड-से पेशोला का आज अरुण-वरुण त्रिमूर्ति ही दिखलाई पड़ता है, जो कभी विश्व की आहुतियों को अजस्र रूप से सहस्र-कर सतत छुटाता रहा। अवसाद से दग्ध, विषाद के शिल्प की

भौंति आज झोपड़े खड़े हैं, फिर भी आकाश में यह ध्वनि गूँज रही है कि 'यह भार कौन उठावेगा, कौन अविचलित रहेगा ?' आज मेवाड में ऊँची छाती कर कौन कहता है 'मैं हूँ-मैं हूँ।' भला आज इस अघड में कौन पतवार थामेगा ? आह, आज मेवाड में वह ध्वनि-प्रतिध्वनि कहाँ ? यह कविता भी अपने भाव-संकेतों से मेवाड की गौरव-गाथा का संकेत करती है, पर इसमें प्रत्यक्ष कथा का अंश अत्यन्त स्वल्प है। कविता एक शोक-गोति-सी है।

'प्रलय की छाया' नामक चौथी कविता भी ऐतिहासिक आधार पर रचित है। इसमें रानी कमला का मानसिक चित्रण अत्यन्त गम्भीरता एवं शक्ति के साथ प्रस्तुत हुआ है। एक युवती नारी के मानस का यह वृत्ति चित्र अत्यन्त सुन्दर प्रतीकों की छवि से सज्जित किया गया है। गुजरात की रानी कमला अपने जीवन की ढलती बेला में यौवन-काल की स्मृतियों का आवाहन कर रही है। एक समय था जब निर्जन जलधि-बेला रागमयी संध्या से रंगरलियों सीख रही थी, दूर से आया वंशी का रव छा रहा था और रजनी की नीली किरणें उनके यौवन के मालती-मुकुल को उकसाने हँमाने को रन्ध्र ढूँढ़ रही थीं। उन दिनों वह कस्तूरी के मृग की भाँति अपनी ही मृदु-गंध से पागल थी। इसी प्रकार रूप-यौवन और विलास का एक सघन चित्र खींचा गया है। कमला के चरणों में विश्व की विभव-राशि लेट रही थी और गुर्जर-महीप उसके समक्ष प्रणत थे।

दिन बदलने लगे। भूमि को एक बार फिर पद्मिनी के जौहर की आवश्यकता हुई। मैंने पद्मिनी-सी जल जाने का संकल्प लिया, पर मुझ में वह हृदय कहाँ था ? नाटक आरम्भ हो गया, पहले अनहलवाडा में अनल-चक्र घूमा। एक झटके में गुर्जर आज सजीव स्वतंत्र साँस लेता था। गुजरात का हराभरा प्रफुल्ल कानन सुलतान के दावानल से दहक उठा। मैं भी उस विपत्ति में फँद पड़ी थी, वही कमला मैं हूँ।

यवनों से युद्ध करत गुर्जर नरेश दूर चले गये और मैं पद्मिनी बनी। मेरा पद्मिनी का मत शिथिल पड़ गया। मुझ में सुलतान को भी रूप-बन्दी बनाने की प्यास जगी। मैं रूप-प्रमदा कभी प्रतिशोध की सोचती और कभी सुलतान के हृदय को अपने रूप से अनुभूति-मय बनाना चाहती। मेरा नाहम तृण ना वह जाना। वासना की आँधा-सा मैं सुलतान के निकट पहुँची। मैं छुकी नहीं, एक दिन अपनी कृपाणी को स्वर्ण पर चलाना चाहा, पर वह छिन गया, मैं निरुपाय डोरी-सी ढँठ कर रह गयी।

सुलतान ने अनुनय किया, मैंने नोचा क्या यह याती जिनके लिए मारा संसार लालाहित है, जो अनन्त है, जिसे छीनने का किसी को अधिकार नहीं

उसे त्याग दू ? सुल्तान से कमला ने कहा 'क्या तुम मरने भी न दोगे' सुल्तान ने कहा 'भारतीय नारियों का मरना भी एक गीत-मार है' । मैंने पद्मिनी को खोया, पर तुम्हें न खो सकूँगा, तुम मेरी प्रार्थनाओं में बन्दिनी हो, जीवन की उत्तेजना मेरी आँधी में तुम ठहर कर विश्राम करो और मेरी क्रूरता पर शासन । कमला रानी बन गयी ।

एक दिन कमला के उदास हृदय-सा ही दिगन्त लाल पीला हो रहा था, कमला के शैशव-अनुचर मानिक ने प्रणय की याचना की कि सुल्तान की तातारी दासियों ने उसे बन्दी बना लिया । रानी कमला ने उसे मृत्यु-दण्ड से बचा लिया था ।

प्रतिशोध का भाव अब भी था, पर जाने किस युग से वासना के त्रिन्दु उसके सेवेदनों को सींचते थे । पति कर्णदेव ने शीघ्र जीवन लीला समाप्त कर देने का सन्देश दिया, पर भारतेश्वरी बनाने वाला वह रूप-वैभव अब भी अक्षुण्ण था ।

एक दिन मानिक (मलिक काफूर) ने अलाउद्दीन का बध कर दिया । जो कमला करने आयी थी, उसे मानिक ने कर दिखाया और वह खुमरू नाम से बादशाह बना । उसी दिन कमला अपनी सच्ची स्थिति जान सकी, जो वह न कर सकी, उसे खुसरू ने पूरा किया । उस नीच परिवारी ने कहा, 'नारी तेरा यह रूप जीवित अमिश्राप है' । सौन्दर्य तुहिन सा ढल गया, पुण्य ज्योति हीन वलुषित सौन्दर्य का नक्षत्र कालिमा की धारा में गिरता है । प्रलय की छाया में असफल सृष्टि सोती है ।

यह कविता प्रतीक-सौन्दर्य, रूप-सत्त्वा, अन्तर्द्वन्द्व एवं सौन्दर्य-दृष्टि के लिए ही नहीं, अन्यो की अपेक्षा कथा-सृष्टि की स्पष्टता एवं गतिशीलता के लिए भी उदाहरणीय है ।

'कामायनी' छायावादी काव्य-धारा की श्रेष्ठतम कृति, सर्वोत्तम उपलब्धि और अप्रतिम महाकाव्य है । इस महाकाव्य की कथा पौराणिक है, किन्तु 'रूपकात्मकता' के कारण यह कृति केवल एक पौराणिक आख्यान का ही महत्त्व नहीं रखती, वरन् एक साथ ही सृष्टि के विकास, मानवता के इतिहास और व्यक्ति के आत्म-प्रसार का पथ-निर्देश भी करती है । रूपकात्मकता से अर्थ है एक ही कथा के द्वयर्थकता से । जब प्रत्यक्ष कथा एक ही चल रही हो और उससे ही एक सूक्ष्म अर्थ का भी ध्वनन होता चले, तो ऐसी कथा को 'रूपकात्मक कथा' कहेंगे । 'अन्योक्ति कथा' में प्रत्यक्ष स्थूल कथा मिस-मात्र होता है, उससे ध्वनित होने वाली सूक्ष्म कथा उद्दिष्ट होती है । 'समासोक्ति कथा' में प्रत्यक्ष स्थूल अर्थ ही प्रमुख रूप से उद्दिष्ट होता है, सूक्ष्म अर्थ गौण

रूप से यत्र-तत्र संकेतित होता चलता है। 'रूपकात्मक कथा' में दोनों ही अर्थ समतुल्य-से चलते हैं। यहाँ दोनों के महत्व में कुछ न्यूनाधिक्य की भी संभावना हो सकती है, पर वह न्यूनाधिक्य इतना नहीं होता कि एक अर्थ दूसरे पर इतना हावी हो जाय कि दूसरे का महत्व आँट में पड़ जाय। इसीलिए 'कामायनी' को रूपकात्मक काव्य कहा जायगा, क्योंकि कवि का लक्ष्य पौराणिक कथा कहने का भले ही प्रमुखतः न रहा हो पर सृष्टि की विकास-कथा के साथ मानव की विकास-कथा को भी संकेतित करते चलना अवश्य रहा है। 'कामायनी' के 'आमुख' में 'प्रसाद' जी ने स्वयं लिखा है कि "यदि श्रद्धा और मनु अर्थात् मनन के सहयोग से मानवता का विकास रूपक है, तो भी बड़ा भाव-मय और इलाध्य है। यह मनुष्यता का मनोवैज्ञानिक इतिहास बनने में समर्थ हो सकता है।" 'यदि' के साथ इस मर्म को खोलने का कारण 'प्रसाद' जी की शालीनता है। 'प्रसाद' जी अपनी ओर से इस गर्वोक्ति को नहीं लाना चाहते, पर कथा की द्वयर्थकता तो इन शब्दों से सिद्ध है। 'प्रसाद' जी ने आमुख में ही इस कथा की ऐतिहासिकता में रूपक का अद्भुत मिश्रण स्वीकार किया है। श्रद्धा और इडा मन के दो पक्ष—हृदय और बुद्धि के भी प्रतीक हैं। उन्होंने यह स्पष्टतः स्वीकार किया है कि 'इन सभी के आधार पर कामायनी की सृष्टि हुई है।'

'कामायनी' की कथा १५ सर्गों में विभक्त है—'चिन्ता', 'आशा', 'श्रद्धा', 'काम', 'वासना', 'लज्जा', 'कर्म', 'ईर्ष्या', 'इडा', 'स्वप्न', 'संघर्ष', 'निर्वेद', 'दर्शन', 'रहस्य', और 'आनन्द'। कथा-सूत्र इन चौदह सर्गों में ढ़ूँढ़ा हुआ फैला है। दो सर्गों के बीच कथा-तन्तु को जोड़ने के लिए स्पष्ट अभिवेक प्रयत्न नहीं किया गया है। संकेत के सहारे कुछ दूर तक पढ़ने के बाद पाठक स्वयं कथा-सूत्र का अग्र-वितान समझने लगता है। संक्षेप में 'कामायनी' की कथा अत्र रूप में प्रस्तुत की जा सकती है—

हिमगिरि के उत्तुङ्ग शिखर पर, शिला की शीतल छाँह में बैठा एक पुरुष भीगे नयनों से प्रलय का प्रवाह देख रहा था। चारों ओर जल ही जल छाया था, सब एक तत्त्व की ही माया थी—ऊपर हिम और नीचे जल! देव-सृष्टि अपने भोगाधिक्य में चिन्त हो गयी थी, उस देव-श्मशान में वह पुरुष अत्यन्त चिन्ताग्रस्त था। एक महामत्स्य के चपेटे से उमकती नाव महा वट के पास हिमगिरि के शिखर से टकराई थी। वह पुरुष (मनु) जीवन-समस्या पर विचार कर रहा था। चिन्ता-काल में ही जल सूखता गया था और प्रलय-रात्रि के नीतने

के साथ-साथ जल-प्लावन, देव-नाश और जीवन-मरण की चिन्ता के पश्चात् उस पुरुष (मनु) के मन में आशा का उदय होने लगा ।

धीरे-धीरे पराजित काल रात्रि समाप्त हुई । विजय-लक्ष्मी की भौंति उषा सुनहले तीर बरसाती उदित हुई । सारी प्रकृति शयन के पश्चात् जैसे मुँह घोकर उद्वुद्ध हो उठी थी । मनु का विचार-सूत्र फिर सजग हुआ । उसके मन में यह जिज्ञासा जगी कि यह समस्त सृष्टि-प्रवाह किसके द्वारा परिचालित हो रहा है ? इन विचारों के साथ मनु की अह-चेतना जगने लगी और अपने अस्तित्व का बोध प्रखरतर होने लगा । किसी की अपनी करुण-कथा सुनाने की आत्मा-भिव्यक्ति की प्यास असह्य होने लगी । मनु उठे और उन्होंने एक स्वच्छ गुहा में अपना स्थान बनाया । वे निरन्तर अग्नि-होत्र करने लगे । देव-सत्कृति का एक लघु सत्करण फिर सजग हो उठा । उनके मन में संवेदनाएँ जगने लगीं और उन्होंने सोचा कि त्यात् मेरी ही भौंति कोई और दुखिया शेष रह गया हो और वे उसकी आशा में यज्ञावशिष्ट अन्न को एक कोने में सँजोने लगे । नित्य नई नई समस्याएँ और जिज्ञासाएँ उठती थीं, पर कोई स्पष्ट उत्तर न पाकर मनु व्याकुल और अशान्त रहा करते थे । किसी अतीन्द्रिय स्वप्न-लोक का रहस्य बार-बार उनकी चेतना से टकराता था, मधुर प्राकृतिक भूख के समान एक अनादि वासना जगती जा रही थी । उनका मन किसी ऐसी वस्तु की खोज में विकल हो रहा था जो युग-युग से खोई हो, पर याद न आ रही हो ।

सहसा मनु को एक कोमल नारी-कठ से सुनाई पड़ा कि 'इस संसृति जलनिधि-तीर पर तरङ्गों से फेकी मणि की भौंति, तुम कौन हो, जो अपनी प्रभा-धारा से इस निर्जन का मौन अभिषेक कर रहे हो ?' मनु को यह मधुकरी-गुंजार बड़ा प्रिय लगा, देखा गांधार देश के मसृण नील वर्ण के वस्त्रों वाली एक सुन्दरी सामने खड़ी थी । उस रूप-राशि में मनु का मन एक बार झूब गया । उन्हें लगा, जैसे उनके अनन्त प्रश्नों का आज समाधान मिल गया हो ! मनु ने कहा मैं तो एक निर्लक्ष्य उल्का की भौंति धरती-आकाश के बीच भटक रहा हूँ, पर तुम वसन्त-दूत-सी कौन हो ? उस नारी (श्रद्धा) ने कहा कि मैं काम-बालिका कामायनी हूँ । अन्न-राशि को देखकर किसी प्राणी के अस्तित्व का आभास पाकर इधर घूम पड़ी । मैं गन्धर्वों के देश में कला सीखना चाहती थी । हिमालय की शोभा ने मुझे आकृष्ट किया, किन्तु एक दिन अपार जल-राशि हिमालय से टकराने लगी और मैं निरुपाय इधर ही रह गयी । श्रद्धा को तपस्वी मनु की करुण कृपता पर दया आ गयी और उसने कहा कि मनु तुम कल्पित दुःखों से मुक्ति की बात सोचकर कामना से दूर भाग रहे हो । व्यक्त महाचित्ति

के आनन्द, मंगल-पूर्ण श्रेय और सर्ग-इच्छा के परिणाम, इस काम की उपेक्षा कर तुम इस भव-धाम को असफल बना रहे हो। विषमता की पीड़ा में ही व्यस्त यह विश्व स्पन्दन शील है। मनु को कामायनी की बातें अत्यन्त प्रेरक लगीं, पर वे निरुपाय थे। कामायनी ने उन्हें समझाया कि केवल तप ही जीवन-सत्य नहीं है, जीवन का रहस्य नवीनता और सर्जन है। वामी फूल प्रकृति के यौवन का शृङ्गार नहीं कर सकते। कर्म का भोग और भोग का कर्म ही जड़ का चेतन आनन्द है। कामायनी ने माया, दया, ममता, मृदुता और विश्वास से भरा अपना हृदय मनु के लिए उन्मुक्त कर दिया। मानवता के विजयिनी होने का उपक्रम प्रस्तुत हो गया।

श्रद्धा (कामायनी) के आगमन के साथ ही मनु के हृदय में काम का आगमन हुआ। उनके अस्फुट काम-संस्कार प्रबुद्ध होने लगे। मनु के हृदय में काम जगा और मनु के भावों के माध्यम से ही वह आत्म-परिचय देने लगा। जैसे मनु स्वप्न में कहने लगे, हे जीवन-वन के वसन्त ! तुम रात के पिछले पहरों में, अन्तरिक्ष की लहरों में बहकर कब आ गये ? क्या तुम्हें आते देखकर मत-वाली कोयल बोल नहीं उठी थी ? अपने उपासक देवताओं के ध्वंस के पश्चात् भी काम प्यासा ही था, उसे जीवन में अनग रहते-रहते अब कर्म और शक्ति की आवश्यकता अनुभव हो रही थी। मनु ने स्वप्न में देखा कि कामायनी रति और काम का ही समन्वित रूप थी। प्रेम ही वास्तविक मार्ग था, पर मनु उस ज्योतिमयी को कैसे प्राप्त करें, इस समस्या के साथ ही स्वप्न टूट-सा गया। मनु निराशा अनुभव करने लगे।

श्रद्धा मनु के आश्रम में ही रह रही थी। उसके प्रति मनु का राग उमड़ता था, वे दवा देते थे; पर दिनोदिन वे विवश होते गये। दोनों का जीवन रूने पथ पर बीतता जा रहा था, जैसे पास रहकर भी किसी दूरी से मिल न पा रहे हों ! एक दिन सध्या-काल मनु ध्यान-मग्न थे। भीतर-भीतर कानों में काम का सदेश गूँज रहा था। अतिथि गृह-व्यवस्था में रत था। मनु ने देखा एक चंचल पशु-बाल श्रद्धा के साथ फुटकता आ रहा है। मनु ने सोचा अतिथि का स्नेह सबके लिए है, पर मेरे लिए नहीं ? सहसा अधिकार-भाव जगता है। पास आकर श्रद्धा ने मनु के मन के द्वन्द्व को जानना चाहा। इस ममत्व-पूर्ण स्वर में मनु की खीझ झूब गयी। वे बोले, तुमने नमस्त प्रकृति में एक नवीन आकर्षण डाल दिया है, हृदय-सौन्दर्य-प्रतिमे, मेरे हृदय की मधुर भूल-समान तुम कौन हो ? श्रद्धा ने कहा, मैं वही अनिथि हूँ। आज क्या बात है जो तुम इस परिचय के लिए अपूर्व रूप से उद्दिग्ग हो उठे हो ?

चलो, बाहर देखो, चन्द्र बादलों पर सवार हँस रहा है, चलो, इस चन्द्र को देखकर समस्त दुःख कल्पना को धो दो । दोनों प्रकृति का स्वप्न-शासन देखने निकल पड़े । सृष्टि हँसने लगी, अनुराग खिल पड़ा । मनु श्रद्धा का हाथ पकड़े निकल पड़े थे । सुधा-स्नात देवदारुओं के बीच मनु ने कहा, तुम्हें कितनी बार देखा था, पर तुममें ऐसा आकर्षण कभी न मिला था । मेरी चेतना कहती है कि तुम मेरे हो । श्रद्धा ने राका-मूर्ति की ओर सकेत किया । मनु उस रात्रि में अनन्त मिलन-संगीत सुनने लगे । वे एक अशान्त वात्याचक्र में उड़ रहे थे । मनु ने सहसा श्रद्धा का हाथ पकड़ लिया और सावेश बोले, विस्मृति-सिन्धु में स्मृति की तरी थपेड़े खा रही है, प्रलय में भी हम तुम मिलने को बच रहे हैं । आज तुम चेतना का यह समर्पण स्वीकार करो । मनु के इस अनुरोध पर श्रद्धा लज्जा से झुक गयी । नारीत्व खिल उठा । श्रद्धा ने स्वीकृति-सूचक शब्दों में कहा—हे देव, क्या आज का समर्पण नारी हृदय का चिर वधन बनेगा ?

श्रद्धा जब आत्म-समर्पण-भाव में खोयी जा रही थी, तभी उसकी हृदय-सहेली लज्जा ने उसे समझाना प्रारम्भ किया । श्रद्धा ने लज्जा से पूछा—कोमल पत्तों में छिपी नन्हीं कलिका-सी, माया-लिपटी, ओठों पर उँगली रखे तुम कौन हो ? लता-सी बाहें फैलाये तुम कौन मुझे घेरती आ रही हो । आज जब अभिलाषा जीवन भर का उपहार लेकर यौवन में सुख-स्वागत को खड़ी हुई, तो तुमने यह क्या कर दिया ? मेरी स्वच्छन्दता को तुमने परवशा-सा कर दिया । लज्जा ने कहा, चौकों मत ! मैं सोच विचार के लिए रोकनेवाली एक पकड़ हूँ, मैं रति की प्रतिकृति लज्जा हूँ और शालीनता सिखाती हूँ । मैं उस चपल यौवन की घात्री लज्जा हूँ जिसके अभिनन्दन में फूलों की पंखुरिया बिखरती है, किसलय किसका जय-घोष सुनाते हैं, जो चेतना का उज्ज्वल वरदान है (जो सौन्दर्य कहलाता है), और जिसमें अनन्त अभिलाषा के सपने सोते-जगते रहते हैं । श्रद्धा ने पूछा—वृताओ इस सस्ति-रजनी में मेरी प्रकाश-रेखा कहा है ? मैं अपने को आज दुर्बल अनुभव कर रही हूँ, आँखों में जल भर रहा है, तोलने के उपचार में स्वयं तुल जाती हूँ, मैं चाहती हूँ, सब दे दूँ, पर कुछ भी न लूँ । लज्जा ने कहा—नारी, तुमने आँसू का सकल्प लेकर अपने सुनहले सपने दान कर दिये हैं । तुम केवल श्रद्धा हो, अतएव विश्वास-रजत-नग के पदतल से निकल कर जीवन के समतल में पीयूष-धार सी बहो, देव-दानव के संघर्ष की समाप्ति के लिए तुम्हें मुसकानों के अक्षरों में आँसू से भीगे अंचल पर एक सन्धि-पत्र लिखना होगा ।

मनु कर्म की ओर उन्मुख हुए । यज्ञ का सुप्त संस्कार फिर जगा । सोम-पान की लालसा दुर्निवार हो उठी । श्रद्धा की बातों और काम के संदेश का अन्यथा अर्थ लगा कर मनु सोचने लगे । बाढ़ से बचे आकुलि और किलात नामक दो असुर-पुरोहित मनु के पशुओं को देखकर सतृष्ण हो उठे । उधर मनु कर्म-यज्ञ में ही जीवन-स्वप्न की पूर्ति देख रहे थे । दोनों मनु के पास गये और यज्ञ का प्रस्ताव किया । मनु ने सोचा यह उत्सव मेरी भी उदासी काटेगा और श्रद्धा की भी कुतूहल-वृद्धि होगी । यज्ञ पूर्ण हुआ । रक्त के छोटे पड़े थे । सोम-पात्र भरा था । कातर पशु-वाणी से वातावरण बोझिल था । पुरोडाश सामने था, पर मनु की श्रद्धा के कुतूहल-वर्धन की लालसा पूरी न हुई, वह अलग उदास बैठी थी । मनु सोचने लगे, क्या यह पशु मर कर भी हमारे प्रेम के बीच बाधक रहेगा, क्या श्रद्धा को मनाना पड़ेगा या स्वयं मान जायगी ? सोम-पान के मद में मनु डूब गये । बुझती हुई आशा की झिलमिलाती शिखा के पास खिन्न श्रद्धा मृग-चर्म बिछाये पड़ी थी । खीझ के साथ ही मन में स्नेह का अन्तर्दाह भरा था । आँख कभी खुलती, कभी बन्द होती थीं । वह दुखी थी कि जिस मनु को वह चाहती थी, वह कुछ और ही बना जा रहा था । इस विपमता, निर्ममता और दो हृदयों की दूरी पर विकल श्रद्धा, गरल को अमृत बनाने का उपाय सोचती हुई सो गयी । सोम-पान में मदहोश मनु श्रद्धा के पास चले आये । श्रद्धा की हथेली हाथ में लेते हुए मनु ने कहा, मानवती यह कैसी माया है ? अप्सरे, नूतन गान सुनाओ, यह विश्व हमारा भोग्य है । मनु ने श्रद्धा से भी सोम पीने का अनुरोध किया । मन की मधुर माव-लहरियों को दवाकर श्रद्धा बोलती, आज जिस भाव-धारा में बहते हो, कल यदि उसमें परिवर्तन आ जाय तो यज्ञ के लिए कोई अन्य साथी होगा और फिर कोई अन्य पशु देव-निमित्त बलि होगा ? क्या इन अवशिष्ट प्राणियों का कुछ अधिकार नहीं है ? क्या सब कुछ अपना लेने वाली मानवता ही तुम्हारी नवीन मानवता होगी ? मनु ने कहा, दो दिनों के जीवन में यही सब कुछ है । हमीं सभी कायों की सीमा हैं । जब हमीं सुखी नहीं तो सब व्यर्थ है । श्रद्धा ने सविनय कहा—इस बची सृष्टि का यही लक्ष्य नहीं कि व्यक्ति अपने में ही सब कुछ सीमित कर लिये । यह भीषण एवं नाश-कारी स्वार्थ है । तुम आरों को हँसता देख हँसो । ससृष्टि की सेवा ही सृष्टि-विकास है । त्याग में ही ससार में सुख है । मनु इत्ते मानकर सोम-पात्र श्रद्धा के मुख से लगा देते हैं और फिर एक प्वल्लित चुम्बन के बाद अग्नि शान्त हो जाती है ।

धीरे-धीरे मनु की हिंसा-वृत्ति बढती जा रही थी । वे केवल शिकार करते थे । उनमें स्वामित्व का भाव भी प्रबलतर हो रहा था । अब श्रद्धा के विनोद

में उन्हें वह रस न आता था। एक दिवस श्रद्धा सार्यकाल उदास बैठी थी। अब वह गर्भवती थी, उसका मुख केतकी-गर्म-सा पीला हो गया था। मनु ने अनुभव किया, श्रद्धा शालि-सग्रह और तकली चलाने में ही व्यस्त रहती है, उसे मनु का ध्यान नहीं। मृत मृग को सामने रख मनु बैठ गये। उधर श्रद्धा चिन्तित थी कि अहेरी जाने कहाँ भटक रहे हैं, अभी तक न आये। प्रसवकाल समीप था। मनु को देखकर श्रद्धा ने कहा, पक्षी भी नीड़ में अपने शावक चूम रहे हैं, पर तुम्हें जाने क्या कमी है कि शाम-शाम भटकते फिरते हो, दूसरों के द्वार तुम्हें जाने क्या मिलता है? मनु ने कहा, तुम्हें भले कमी न हो, पर मैं अभाव में जल रहा हूँ। मुझे ये अवरुद्ध सोंसे भार हैं, लगता है मैं एक पगु, गतिहीन टीला बन गया होऊँ। मृग रहते अन्न-चिन्ता और चर्म रहते तकली का कार्य क्यों? तुम थककर पीली क्यों हो? श्रद्धा ने कहा, आत्मरक्षा में हिंसा उचित है, पर व्यर्थ उनका चर्म क्यों खींचा जाय? जिसे पालकर लाभान्वित हुआ जा सकता है, मारना क्यों? हम पशु से बड़े हैं, तो ससार-सेतु बनें। मनु ने कहा, हम सहज-लभ्य सुख से विरत रहकर सघर्ष से दूर क्यों जायें? संसार नश्वर है, सारा देव-सुख छुट गया। यह चिर मंगल का भाव व्यर्थ है, तुम अपना दुलार मुझे और केवल मुझे दो। श्रद्धा ने मनु को नव-निर्मित घर दिखाया, पर मनु को रुचा नहीं। श्रद्धा ने कहा, तुमसे अलग मैं यह तकली कातती हूँ, ताकि इन सूत्रों से नम्र मानवता टके, असहाय प्राणों को अवलम्ब मिले, सौन्दर्य का मान बढ़े। अब वह भावी शिशु आवेगा तो इसमें पाल-खिलाकर मैं आलों का खारा पानी अमृत बना लूँगी। मनु ने कहा, मुझे मेरा ममत्व चाहिए, मुझे इससे सुख न मिलेगा। इस पचभूत की रचना में मैं एक तत्त्व बनकर रमण करना चाहता हूँ। यह द्वैत प्रेम का कटक है। तुम्हारे दीन अनुग्रह का मैं आभारी नहीं बनूँगा। तुम अपने सुख में सुखी रहो, मैं अपने दुःख में ही सुखी रहूँगा। मनु चले गये और श्रद्धा रोकती ही रही।

मनु थके पड़े यह सोच रहे थे कि शंखा-प्रवाह-सा विक्षुब्ध यह जीवन-महा-समीर किस गम्भीर गुहा से निकल पड़ा है। यह भयभीत है, सभी भय-ग्रस्त हैं। अस्तित्व के चिरन्तन धनु से यह विषय तीर कब छूट पड़ा? ये शैल-शृङ्ग जड़ गौरव के प्रतीक हैं। मनु तो गति चाहते थे, वह जड़ता नहीं। वे प्रज्वलित सूर्य की तरह ससार को कँपाते चलना चाहते थे। उनकी पुकार उस विजन वन में विलख रही थी। उनके सामने उजड़ा-सूना नगर-प्रान्त था। श्रद्धा-विरहित मनु यों ही अशान्त, विक्षुब्ध भटकते हुए वहाँ पहुँचे थे। पास में सरस्वती की घाटी और निस्तब्ध रात। वह सारस्वत प्रदेश शून्य पड़ा हुआ था। उन्हें लगा,

उनमें सुर-असुरों के विकृत भाव हृन्दशील हो उठे हों । इसी समय काम ने मनुको सचेत किया कि तुम श्रद्धा को भूल गये हो । तुमने अपने सुख-साधनों को ही सब कुछ समझ लिया, तुमने वासना-तृप्ति को ही स्वर्ग समझा । अधिकार और अधिकारा के सामरस्य को भूलकर, तुम नारी की सत्ता को भूल गये हो । मनु को जैसे शूल चुभ गया हो । मनु ने कहा, क्या श्रद्धा को पाकर भी मैं पूर्ण काम नहीं हुआ ? काम ने कहा, उसने तुम्हें चैनन-ज्योति से पूर्ण सरल हृदय दिया, पर तुमने तो उसे जड़ मान केवल उस सौन्दर्य-सागर से अपना विष-पात्र ही भरा ! तुमने प्रणय-दीप की ज्योति के स्थान पर, भ्रम के अंधकार में वासना-उत्थलन को महत्व दिया । इस द्वयता-पूर्ण संघर्ष में सब कुछ रखकर भी यह समाज दुखी होगा । यहाँ मस्तिष्क हृदय के विरुद्ध है, नित्यता पल-पल में विभाजित । तुमने श्रद्धा को छुड़ा है । इसके पश्चात् ही काम का अभिशाप-स्वर बन्द हुआ, जैसे आकाश के महासिंधु में महामीन छिप गया हो ! मनु काम की इस अनागत वाणी पर अत्यन्त उद्दिग्ध और निराश हुए । सरस्वती अब भी अपमाद भाव से बहती जा रही थी, उसमें कर्म की निरन्तरता और आत्म-नियंत्रण था । प्रभात की सुन्दर पीठिका पर एक सुन्दर बाला (इडा) प्रकट हुई । उसकी अलकें तर्क-जाल-सी त्रिली थीं, भाल शशि-खण्ड के समान स्पष्ट था । छाती पर ससृति के समस्त ज्ञान-विज्ञान के घट घरे थे, एक हाथ में कर्म-फलश और दूसरा विचारों के नभ को सँभाले था । मनु आलोक से भरी उस हेम-छाया से चकित हो गये । नारी ने कहा, मैं इडा हूँ, पर तुम कौन हो ? मनु ने अपना व्यथित परिचय दिया । इडा ने अपने देश के उजड़ेयन का परिचय दिया और कहा कि रयात् इसके दिन फिर फिरे । मनु ने कहा, यह महाकाल भीषण समुद्र-तरंगों-सा खेच रहा है, क्या यह निष्ठुर रचना केवल भांति के लिए है ? जनि-लोक की सुदूर नील छाया के समान इस आकाश के परे स्थित ज्योति की कोई किण्व, क्या इस नियति से मुक्त कर स्वतंत्र नहीं कर सकती ? इडा ने कहा, नर का किसी पर निर्भर न हाकर अपने गन्तव्य पर चलना चाहिए । बुद्धि का कहा माना, विपुल ऐश्वर्य-मयी प्रकृति का रहस्य ढूँढो, तुम्हीं समता-विषमता की यथातथता का निर्णायक हो, विज्ञान से जड़ता को चेतन्य करो । मनु ने मान लिया, उपाई हम पड़ी और इडा चल पड़ा । मनु ने कहा, इडा उपा-किरण है, जीवन-निशा का अंधकार हट रहा है । मनु ने बुद्धिवाद और कर्म को साधन बनाया ।

अब मनु उस सारस्वत-प्रदेश के प्रजापति थे, इडा उसकी रानी थी । उबर कामायनी सूनी राँसें भरती हुई मन्दाकिनी से जीवन के सुख-दुःख के तारतम्य

की समस्या का हल मोंग रही थी ! अब न परागों की वैसी चहल-पहल ही थी और न कोयल का स्वर ही । पतझड़ की सूनी डाली और प्रतीक्षा की सँझ के निकट कामायनी अपने हृदय को कड़ा बनाने का प्रयास कर रही थी । विगत स्मृतियों के बीच आखें भरे मनु की लौटने की प्रतीक्षा में निराश थी । सहसा कामायनी-पुत्र की किलकार सुनाई पड़ी, सूनी कुटिया गूँज उठी । पके फलों से पेट भर, बच्चा मों से किल्लोल कर सोने लगा । कामायनी स्वप्न देखने लगी—देखा, सारस्वत प्रदेश में इडा मनु का पय आलोकित करती जा रही है, वह मनु की सफलता विजयिनी तारा है । जनता भ्रम कर रही है, नगर सम्पन्न है । स्वप्न-दशा में नगर में विचरण करती हुई कामायनी मलय-वालिका-सी सिंह-द्वार में प्रविष्ट हो गयी, सुन्दर नवमंडप में चमड़े से मढ़ी कुर्सियाँ रखी हैं, अगल जल रहा है । श्रद्धा ने देखा, मनु निःश्वास-हीन मुद्रा में बैठे हैं और इडा आसव पिला रही है । मनु ने पूछा, क्या कुछ और करणीय शेष है ? इडा ने कहा, क्या सब साधन स्ववश हो चुके ? मनु ने कहा, मैं रिक्त हूँ; ऐ मेरी चेतनते, बोल तू किसकी है ? इडा ने कहा, तू प्रजापति है, फिर सन्देह क्यों ? मनु ने कहा, तू प्रजा नहीं, मेरी रानी है, मुझे भ्रम में न डाल । मनु ने इडा को आलिंगन करते ही रुद्र हँकार उठा, प्रजा क्रुद्ध हो गयी, आकाश में देव-शक्तियाँ क्रोध से भर गयीं ? नगरी व्याकुल होकर काँप उठी, स्वयं प्रजापति अतिचारी हो ? इडा क्रुद्ध और लजित बाहर हों गयी, प्रजा ने द्वार घेर लिया, भीतर से डरे पर बाहर से क्रुद्ध मनु शयनागार में चले गये । द्वार बन्द कर दिये गये । ' ' ' सपना टूटा और श्रद्धा जाग गयी चिन्ता में श्रद्धा की रात बीत गयी ! प्रजापति ने प्रजा पर अतिचार किया था !

श्रद्धा का यह सपना वस्तुतः यथार्थ की प्रतिच्छाया थी । 'सर्घर्ष'—सर्ग में वह सपना सत्य हुआ । भौतिक विप्रव की धबराई जनता शरणार्थि राना के पास आई । प्रजापति ने उनका अपमान किया । काली रात्रि, चपला कड़क रही थी । मनु शोक और क्षोभ के श्वानों से प्रताडित थे । मनु ने ब्रिखरी प्रजा को सँजोया था, पर वे अपने बनाये नियम के स्वयं अधीन नहीं बनना चाहते थे । सृष्टि परिवर्तन-मयी है । मनु ने इतना किया पर इडा उनका एक भी निर्वाधित अधिकार न मान सकी ! नियामक मनु नियमों के वशीभूत होना नहीं चाहते थे । वे श्रद्धा को भी समर्पण-अधिकार न दे सके थे । उनकी मान्यता थी, वे मृत्यु की सीमा का उल्लंघन करते चलेंगे और महानाश की सृष्टि बीच बोलें उनका था, उसके अतिरिक्त शेष मात्र स्वप्न था । करवट फेरते ही मनु ने अविचल खड़ी इडा को देखा । इडा ने कहा, नियामक नियम न माने तो सर्वनाश !

मनु ने कहा तुम यहाँ कैसे ? क्या अभी कुंल और उपद्रव शेष है ? इडा ने कहा, आज तक सबकी सन्तोष-इच्छा को दवा कर निर्वाध अधिकार का स्वत्व किसे मिला ? मनुष्य सघर्ष-मयी चेतना का परिणाम है । सघर्ष में अच्छा ठहरता है, वही रहता है । व्यक्ति-चेतना परतत्र है । नियत मार्ग-पर ठोकर खाती व्यक्ति-चेतना लक्ष्य की ओर चलती है यही जीवन-साधना है । अपना श्रेय ही सुखाराधन है । प्रजा-सुख के साथ ही तुम्हें सारा अधिकार है । देश काल में और काल महाकाल में समा जाता है । अपना विवादो स्वर न छोड़ कर सबके साथ ताल लय में चलो ! मनु ने कहा, अब मुझे ऐमा न समझाओ । मैं केवल देने ही नहीं पाने के लिये भी हूँ यदि मैं रिक्त, तो सब व्यर्थ है । मेरा तुम पर अधिकार नहीं तो प्रजापतित्व-व्यर्थ है । तुम मेरी हो, मैं खेल नहीं कि तुम मुझसे खिलवाड़ करो । इडा ने कहा, तुम न समझोगे । क्षुब्ध प्रजा शरणार्थी है, प्रकृति आतंकित है; मुझे जो कहना था कह चुकी । मनु ने कहा, तुमने अभिशप्त किया, मैंने सब कुछ किया, अब इस हताश जीवन को सुखी करो तुम मेरी न हुई तो सब कुछ ध्वस्त समझो । इडा ने कहा, मेरे दान को यों मत भूलो । सवेरा हो रहा है, सबल जाओ तो सब बन जाय । मनु न माने, लपक कर इडा को भुजाओं में भर लिया और कहा कि इडा, यह छल न चलेगा । मैं शामक हूँ, चिर स्वतंत्र हूँ ! इतना कहते ही मिहद्वार ध्वस्त हो गया, प्रजा भीतर घुस कर 'हमारी रानी' की पुकार लगाने लगी । मनु राजदण्ड उठा कर चीखते हुए बोले क्या तुम मेरे आभार भूल गये ? प्रजा ने कहा, तुमने हमें सवेदन शील बनाया, कल्पित कष्टों के निर्माण किये, यंत्रों से सहज शक्ति छीन ली । हम पर जीकर हमारी रानी को बन्दिनी बनाने वाले, तेरा निस्तार नहीं ! मनु ने क्रुद्ध स्वर से कहा कि तो भीषण युद्ध होगा । भीषण संग्राम हुआ । अतुर-पुरोहित किलात और आकुलत भी मनु के विरुद्ध थे । मनु ने उन पर प्रहार किया । इडा ने मना किया और जीने तथा जीने देने की सीख दी । मनु न माने । प्रजा भी डटी रही । अन्ततः मनु घायल होकर धरा-मूर्च्छित हो गये ।

सारस्वत नगर ध्वस्त और मान पड़ा था । सरस्वती बह रही थी । अब भी वायु में क्रन्दन गूँज रहा था । प्रकृति उदास थी । 'यह भव-रजनी मयानक है ।' मण्डप के सूने मीमंसा पर घघकती अग्नि-भी केवल इडा बैठी थी । मनु वहाँ घायल पड़े थे । इडा सोच रही, मनु ने उसे स्नेह किया था, पर उमका स्नेह मर्यादोपेक्षी था । छोटा-सा अपराध जीवन के एक कोने से उठकर इतना विस्तृत हो गया । इडा मनु की निर्माण-शक्ति और नाहमिक उन्नति तथा इस करुण पतन पर सवेदन शील हो उठी थी । गुण और दोष सर्ग-अकुर के दो पत्र हैं, इन

दोनों को ही क्यों न प्यार किया जाय ! वस्तुतः सुख का अति-विस्तार दी दुःख है । मनुष्य भावी-चिन्ता में वर्तमान को कटक मय बना लेता है । इडा स्वयं नहीं समझ पाती कि वह मनु की दण्ड-विधायिनी है या प्रहरिणी ? उसे आशा थी कि इससे स्यात् कुछ सुन्दर फल निकले । इतने ही में उसे वियोगिनी श्रद्धा का स्वर सुनाई पड़ा जो अपने प्रवासी की योगिनी बनकर हूँद रही थी । इडा उठी सामने राज पथ पर छाया रूपिणी श्रद्धा का वेदना-विकल रूप देखा । साथ में मौन धैर्य के समान माँ की उँगली पकड़े छोटा-सा बालक (श्रद्धा-पुत्र, मानव) चला आ रहा था । द्रवित इडा ने उन्हें सान्त्वना दी । इडा के साथ, मंडप की वेदी-ज्वाला में श्रद्धा को अपना सारा स्वप्न सत्य बना दिखाई पड़ा । वहीं पास में घायल मनु पड़े थे । श्रद्धा चीख उठी, आह ! प्राण प्रिय ! ! इडा चकित थी । श्रद्धा के कर-स्पर्श का मधुर लेप पाकर घायल मनु ने अश्रु-मरी आँखें खोलीं । श्रद्धा-पुत्र मंडप, प्रासाद और मदिरो पर साश्चर्य हो रहा था । श्रद्धा ने कुमार को बुलाकर पिता को दिखालाया । कुमार ने पिता के लिए जल का अनुरोध किया । मंडप कुमार की काकली से भर गया । इधर यह लघु परिवार लुट गया था, उधर प्रमात हुआ । कृतज्ञ मनुने श्रद्धा से कहा, श्रद्धे, तू मुझे इतनी दूर ले चल, जहाँ तुम्हें फिर न खो सकूँ ! मनु जल पीकर स्वस्थ हुए और चलने को कहा । श्रद्धा ने कहा, स्वस्थ हो जाओ, तब तक हम इनके (इडा) अतिथि रहेंगे । इडा दूर सकुचित खड़ी थी । मनु उन दिनों को भाव-विभोर हो दुहराने लगे, जब श्रद्धा उनके हृदय-सीप में मोती बन गयी थी । आज मनु का पतझर-जर्जर-जीवन वर्षा का कदम्ब-कानन था ! उनके लिए श्रद्धा सुहाग की अलख वर्षा और स्नेह की मधु-रजनी थी ! ! मनु श्रद्धा का सच्चा स्वागत न कर सके थे । बुद्धि और तर्क के छिद्रों के कारण मनु का हृदय अपूर्ण ही रहा । मनु ने कहा, तुम और स्नेह-रूप कुमार सुखी रहो, मुझ अपराधी को छोड़ दो । दिन बीत गया, रात आई । इडा कुमार के पास दबी उमंगों के हृदय के साथ खड़ी थी । हाथों पर सिर टेके लेटी श्रद्धा सोचती रही । मनु चुपचाप सोचते थे, जीवन एक विकट पहेली है । वे श्रद्धा को अपना कलुषित मुख नहीं दिखाना चाहते थे । श्रद्धा के रहते शत्रु-प्रतिशोध भी संभव न लगा । प्रमात में मनु अदृश्य थे, श्रद्धा चिन्ता-ग्रस्त और इडा अपराधिनी अनुभव कर रही थी ।

चन्द्रहीन नीरव रात्रि में श्रद्धा और कुमार वार्त्तालाप कर रहे थे । हवा मन्द और बृक्ष मौन खड़े थे । कुमार ने लौटने को कहा और माँ ने उदासी का कारण पूछा । माँ ने मुख चूम कर कहा, पग्विर्तनशील होकर मी यह विश्व शातल और शान्त है । इतने में ही पीछे से राहु-ग्रस्त विधु-लेखा की भोंति

इडा ने कहा, माँ मुझसे विरक्त क्यों हो ? श्रद्धा ने घूमकर कहा, तुझ पर विरक्ति का कोई कारण नहीं, तुमने तो मुझ से बिछुड़े को सहारा दिया था। तुम मनु की चिर अवृत्ति, उत्तेजित विद्युत्-शक्ति हो। मैं तुमसे क्षमा माँगती हूँ। इडा ने कहा, अब मेरा मौन असह्य है। यहाँ कोई अपनी अधिकार-सीमा में नहीं। मैं कभी की कल्याणी आज निषिद्ध हूँ। लोग लालसा-तृप्त हैं। मेरे सुविभाजन विषम बन गये। क्या संघर्ष और कर्म मिथ्या है ? क्या यज्ञ निष्फल है ? देवि, अपनी क्षमा से मेरी चेतनता जगाओ। श्रद्धा ने कहा, तुझे हृदय न मिला, तू सिर चढ़ी रही। लोग भ्रान्त हो गये, जीवन-धारा एक सुन्दर प्रवाह है। तर्कमयी, तुम ने सीधा रास्ता छोड़ दिया और लहरें गिनने लगी। तुमने जग को भौतिक खड्डों में विभाजित कर दिया। जगत् चित्ति स्वरूप है और है सतत उल्लास-मय। इसमें एक ही राग अंकुत है। तेरी छाती जल रही है, तू मेरे कुमार को ले ले। श्रद्धा ने कुमार से कहा, सौम्य, तुम यहीं रहो, राष्ट्र-नाति देखो, भय न फैलाओ। मैं अपने छली को हूँदूंगी, कहीं मिल ही जायगा। कुमार ने कहा, मुझसे ममता न तोड़ना, मैं प्रण-पूर्वक आज्ञा पालन करूँगा। श्रद्धा ने कहा, पुत्र, तर्क-मयी इडा के साथ श्रद्धा-मय तू मननशीलता के साथ निर्भय कर्म कर और समरसता का प्रचार कर। इसी से मनुष्य का भाग्याढ्य होगा। इडा ने आभार-स्वरूप श्रद्धा की चरण-धूलि ली। इडा और कुमार भीतर ही भीतर हृदयालिंगन का-सा सुख अनुभव करते नगर की ओर चल पड़े। श्रद्धा दूसरी ओर चल पड़ी। एक जगह एक लता-कुंज में उसे मनु मिले। मनु ने देखा, श्रद्धा का शीश पार्श्व स्थित शैल-शिखर से भी ऊँचा था, वह विश्व-मित्र मातृ मूर्ति बन गयी थी। मनु को पश्चात्ताप था कि अपने हृदय-खण्ड को भी इडा को देकर अडिग रहने वाली श्रद्धा फिर छली गयी थी। श्रद्धा ने कहा, कोई देने में रंक नहीं होता। अब बन्धन मुक्ति बन रहा है। तुम ने स्वप्नों का त्याग किया था, फिर अब दुखी क्यों हो ? मनु श्रद्धा की उदारता पर अवाक् थे। वे श्रद्धा को देख-कर लघु विचार भूल गये थे। अपनी लघुता पर लज्जित थे। 'श्रद्धा' ने कहा प्रलय-रात्रि के प्रभात में अपने आत्म-ममर्पण को मैं भूल नहीं सकती। मैं सदा तुम्हारी हूँ। यह महा-चैतन्य का विष दूर हो, देव द्वन्द्व का प्रतीक मानव अपना पथ पाये और असत् गिर जाय। मनु ने अँधेरे में देखा, सत्ता स्पन्दित थी। आलोक-पुरुष के दर्शन हुए, अवकार जिसकी केश-नाशि थी। शून्य मेदिनी चैतन्य-मय थी। नटराज स्वयं उद्घमिit होकर नृत्य कर उठे। उसके ताल में समस्त ताप दूर गया। युग चरण नहाय-सुजन की भौति गतिमान थे। चेतन परमाणु उनके विद्युत्-काष्ठ पर विखरते, बनते और विलीयमान हो रहे थे, सृष्टि

झूम रही थी। मनु नटराज के समरस, अखण्ड आनन्द-रूप पर विभोर थे। मनु-शुकार उठे, भ्रष्टा, भुक्षे उन चरणों तक ले चल, जहाँ पाप-ताप निर्मल हो उठें, जहाँ समरसता का अखण्ड आनन्द सुलभ हो।

मनु और श्रद्धा हिम-प्रदेश में बढ़ते चले जा रहे हैं। ऊँचे-ऊँचे पर्वत; यके हुए श्रद्धा-प्रेरित मनु चले जा रहे हैं। प्रतिकूल वायु बाधक है, पर वे रुकते नहीं। सूर्य हिम-शिलाओं पर अनेकश. हो रहा था, भयानक गर्त और घाटियाँ थीं। निर्झरो वाला हिमालय गंढ-मद-झरित गजराज की भोंति लग रहा था। मनु ने कहा, श्रद्धा, लौट चल, नीचे के प्राणी मेरे ही थे, मैं ये बाधाएँ न झेल सकूँगा। श्रद्धा ने कहा, अब इतनी दूर आकर लौटने का समय नहीं। देखो समतल भूमि आ गयी, हम दो पक्षी-से यहीं विश्राम करेंगे। मनु ने ओखें खोलीं, कुछ टाढस हुआ। वहाँ से त्रिदिक् विश्व तीन आलोक-त्रिन्दुओं के रूप में दिखाई पड़ा। मनु के पूछने पर श्रद्धा ने कहा, ये इच्छा, ज्ञान और क्रिया के त्रिन्दु हैं। श्रद्धा ने तीनों की प्रकृतियों, गुणों और विशेषताओं का संकेत करते हुए मनु को उनका परिचय कराया। 'अरुण लोक' इच्छा, 'श्याम लोक' कर्म और 'श्वेत लोक' ज्ञान का लोक था। श्रद्धा मुस्करायी, उसकी मुस्कान की ज्योति-रेखा ने तीनों गोलियों को एक में जोड़ दिया। ज्ञान, क्रिया और इच्छा के परस्पर-विरहित अस्तित्व विषम और दु.ख-कारक है। श्रद्धा से उनका मिलन ही जीवन की आनन्द-भूमि है। तीनों लोक महाशून्य में लचक उठे। सारा विश्व शृंगी और डमरू के नाद से पूर्ण हो उठा। श्रद्धा-मय मनु स्वप्न, स्वाप और जागरण से अतीत महाचित्ति में तन्मय थे।

सरिता के किनारे-किनारे यात्रियों का एक दल चला जा रहा था। धर्म का प्रतीक घवल वृषभ के गले में घटा बज रहा था। साथ के मनुष्य के दाँये हाथ में त्रिशूल और बायें में वृषभ सूत्र था। वह युवक गम्भीर और तेजवान् था। वेल के अपर पार्श्व में इडा चल रही थी। मानव और गैरिक वसना इडा के साथ शिशु, और स्त्री-पुरुष-समुदाय था। माताएँ बोध देतीं, पर बच्चे इस तीर्थ-यात्रा से ऊत्र चले थे। एक बालक इडा के पास पहुँचा और उसने कहानी सुनाने का आग्रह किया। इडा ने बच्चे के हठ पर कहना प्रारम्भ किया कि संसार की ज्वाला से जला एक मनस्वी पुरुष वहाँ आया था। उसे दूँदती हुई उसकी स्त्री भी पहुँची। स्त्री के मंगल-अश्रु-त्रिन्दुओं से झलसा वन हरा-भरा हो गया। वह विश्व-ज्वाला-दग्ध प्राणी अब अपनी पत्नी के साथ वहाँ संसार की सेवा करता है। उनके निकट के महाहृद मानस तक जाकर लोग सुख पाते हैं। बालक ने वेल पर आरुढ़ होने को कहा, तो इडा ने कहा, हम इस पर चढ़ेंगे

नहीं, इस धर्म-प्रतिनिधि को वहीं मुक्त कर देंगे। इतने में उतराई आ गई। लोगों का ताप शमित हो गया। सामने घबल-वेशी हिमालय शोभित था। मरकत पर हीरक-जल-सा मानसरोवर सामने था। चन्द्र आकाशस्थ था। वल्कल वसना सध्या के तले कैलाश ध्यान-मग्न था। मनु भी वहीं ध्यान-मग्न थे। श्रद्धा फूलों की अंजलि ले खड़ी थी। सभी ने पहचान लिया। वैल भी आगे बढ़ा। आगे इडा और पीछे मानव (कुमार, श्रद्धा-पुत्र) था। मानव श्रद्धा से लिपट गया, इडा शक्ति-तरंगित मनु को देख कर आँखों को घन्य मान रही थी। आज उसे क्षमा की कामना न थी। इडा ने श्रद्धा को मत्था टेका और अपनी अल्पज्ञता के लिए क्षमा माँगी। उसने अपने आने का उद्देश्य कहा। मनु जी ने उसे कैलाश दिखलाया और कहा, यहाँ कोई पराया नहीं, हम केवल हम हैं। यहाँ कोई शाप-ताप नहीं, यहाँ सब कुछ समतल और समरस है। यहाँ अभेद का अबाध समुद्र है। यह चराचर विश्व-मूर्ति महाचित का मगल शरीर है, यह विश्व सतत सुन्दर और चिर सत्य है। सुख-दुःख का सामरस्य ही मूल मंत्र है। कामायनी संसार की ज्योतिर्मयी मगल-कामना थी। वहाँ प्रकृति पूर्ण चैतन्य और आनन्दमय थी। चतुर्दिक् जीवन-वंशी का विश्व मोहक स्वर बरस रहा था। हिमालय पर चन्द्र खिला था, जैसे वह पुरातन पुरुष आनन्द-शिव हो! सब सबसे एकात्म थे। जड़ और चेतन की उस समरसता में अखण्ड आनन्द घनीभूत हो उठा था।

इस प्रकार पुराण कथा में एक साथ ही मानव का मनोविकास, मानवता का विकास-इतिहास और जीव की शिव-साधना का मार्ग प्रसाद की महा-प्रतिभा के प्रकाश में साकार हो उठा है। आज के युग में परिव्याप्त भौतिक सघर्ष और श्रद्धा-रहित बुद्धि-विज्ञान की विखराहट को भी 'कामायनी' ने एक भारतीय समाधान प्रदान किया है। यह रूपक-कथा मानव की सामयिक और सांस्कृतिक समस्या को ही उपस्थित नहीं करती, बल्कि इसने मानव-मन की शाश्वत प्रवृत्तियों का भी विश्लेषण-निरूपण किया है। अन्तर्वृत्तियों के चित्रा-कन, सूक्ष्म भावों के प्रतीकीकरण और स्थूल के स्थान पर सूक्ष्म संकेतों की विशिष्ट शैली में समस्त कथानक दर्पण की परछाई की भाँति, झिलमिलाता चलता है। व्यंजना की प्रधानता और अनेकार्थता की प्रेरणा से ही कथा के स्थूल उपादान सूक्ष्म कर दिये गये हैं। इसी सूक्ष्मता के कारण ही यह तेहरी अर्थवत्ता निबह सकी है। 'कामायनी' भावुक 'प्रसाद' के अद्भुत सन्तुलन का प्रतीक है। इच्छा-क्रिया और ज्ञान, तर्क और श्रद्धा, सूक्ष्म और स्थूल, दर्शन और व्यवहार, काव्य और समाज-शास्त्र, अतीत और वर्तमान—का जो

अप्रतिम सन्तुलन हमें 'कामायनी' में मिला, वह युगों की साहित्य-यात्रा का विरल फल है। पिछले 'छाया'-प्रबन्धों की भाँति कामायनी भी अनेक सूक्ष्म वर्णन-खण्डों के भीतर से अपना रूप-प्रसाधन करती है। उसमें भी कथा गौण और ध्वनि या व्यंजना ही मुख्य साध्य है। कभी-कभी तो पृष्ठों पढ़ जाने के बाद कथा का स्थूल सूत्र मिलता है। निश्चय ही 'कामायनी' की पृष्ठभूमि के पूर्व ज्ञान के बिना प्रथम बार पढ़ने वाले पाठकों को कथा समझने में कठिनाई होती है। 'कामायनी' यह सिद्ध कर देती है कि इस युग का कवि कथा की स्थूलता से कितनी अरुचि रखता था। अर्थ-वैविध्य की सूक्ष्मता को ध्वनित करने की स्पृहा जहाँ महान् उद्देश्यों से समन्वित हो उठी है, वहाँ काव्य में अप्रतिम बल और गौरव आ गया है। जहाँ यह वृत्ति महान् उद्देश्य और सच्ची अर्थ-गरिमा से विरहित होकर चली है, प्रयास की कृत्रिमता स्पष्ट हो उठी है। गौरव का विषय है कि 'कामायनी' की समस्त अस्पष्टता, अनेकार्थक सूक्ष्मता और स्थूल कथोपादान का त्याग महान् उद्देश्य और जीवन के गम्भीरतम अन्तर्सत्त्यों की ओर सफलता से नियोजित है, अतएव वह छायायुग के समस्त गौरव, समग्र नव्य प्रयास और सारे विद्रोहों की प्रौढतम अर्थवत्ता पाकर अपरिमित ज्योति से जगमगा उठी है। उसे इस धारा का पूर्ण प्रतिनिधि महाकाव्य कहेंगे।

'निराला' जो 'प्रसाद', 'पन्त' और महादेवी की अपेक्षा भावुक कम और दार्शनिक अधिक रहे हैं। दर्शन की उच्च भूमिका पर ही उन्होंने अपनी अनुभूतियों का भावन भा किया है। जहाँ कहीं उन्होंने स्फुट अनुभूतियों का गीतात्मक विन्यास किया है, वहाँ उनमें कुछ अस्पष्टता भले आ गयी हो पर जहाँ किसी घटना अथवा कथा का आधार लिया है, वहाँ उसमें वह जटिलता और अति-संकुलता नहीं है। 'निराला' भी की सूक्ष्म अनुभूतियों में पाठकों को भले ही दुर्गमता अनुभव हो, पर दार्शनिक आधार के कारण स्वयं 'निराला' भी के मन में उनकी एक रूप-रेखा होती है। 'प्रसाद' जो 'कामायनी' के 'रहस्य' और 'आनन्द' सगों में प्रतिभा के प्रातिम प्रवाह में, कहीं-कहीं इस प्रकार झूब जाते हैं कि अनुभूतियों की स्पष्ट रूप-रेखा का बोध अस्पष्ट हो जाता है, यद्यपि उन उक्तियों में एक तन्मय रमणीयता का आलोक सदैव झलमलाता चला है। 'निराला' का विषय अपनी स्वकीय दुर्बोधता से कठिन भले लगे, पर उस दार्शनिक पोथिका से परिचित पाठक को विषय के बोध में उतनी कठिनाई नहीं पड़ती। बात यह है कि 'प्रसाद' भी का दार्शनिक जब कवि बनता है, तो उस पर कवि की आनुभूतिक वैयक्तिकता का आवेग छा जाता है और जब 'निराला'

जी का दार्शनिक कवित्व की भूमिका पर अधिष्ठित होता है, तो कवि पर दार्शनिक का नियन्त्रण बना रहता है। कवित्व की दृष्टि से 'निराला' में दार्शनिकता का भावन भले ही उस स्तर का न हो सका हो, अपनी विषय-सीमा में वह स्पष्ट अवश्य होता है। 'प्रसाद' के कवि ने उनके दार्शनिक को दुर्बोध बनाया है और 'निराला' के कवि ने उनके दार्शनिक को सुबोध। यह कथन 'प्रसाद' और 'निराला' के तुलनात्मक परिप्रेक्षण में न किया जाकर स्वयं उनकी अलग-अलग और निजी काव्य-प्रक्रियाओं को ध्यान में रखकर किया गया है।

'जुही की कली'—'निराला' जी की अत्यन्त आरम्भिक रचनाओं में से है, इसमें भी एक सक्षिप्त घटना है। विजन वन में बहरी पर स्नेह के स्वप्न में मग्न एक कोमल-तनु तरुणी जुही की कली सुहाग में माती सोई थी। शिथिल पत्राक में उसके दृग्वन्द थे। निशा वासन्ती थी, प्रियतम मलयानिल कहीं दूर देश में था। कली प्रोषित पतिका थी। पिछले जीवन की अनेक स्मृतियों उसे सताने लगीं। उसे बिछुड़न से मिलन की मधुर बात याद आयी। कान्ता का कम्पित कमनीय गात और चौदनी से धुली आधी रात स्मृति में घूम गयी। वन-उपवन, सरि सरोवर और गिरि-कानन पार करते हुए नायक पवन चल पड़ा। मिलन-बेला में आलिंगन के समय प्रिय के कर स्पर्श से कली को रोमांच हो आया, वह हिल उठी। पवन अपने को न सँभाल सका। केलि क्रीडा के स्थल पर नायक के पहुँचते ही कली जग न सकी, वह सोती भला प्रिय आगमन कैसे जानती। नायक ने कपोल चूम लिये। वल्लरी की लड़ी हिंदोल-सी हिल उठी। किन्तु कली इस पर भी न जग सकी और न चूक के लिए क्षमा ही माँग सकी। निद्रा-वश विशाल वक्रिम नेत्र मूँटे रही, किम्बा मतवाली यौवन की मदिरा पिये थी, कौन कहे! नायक पवन ने अन्य रीतियों का सहारा लिया। उसने बड़ी निष्ठुरता की। उसने झोंकों की झड़ियों से सारी सुन्दर-सुकुमार देह झकझोर डाली; गोरे कपोल मसल दिये। प्रिय को सेज के पास देखकर युवती चौंक पड़ी, मुख नीचा हो गया, प्रिय के संग रंग-क्रीडा में वह खिल उठी। कथा में तीन अर्थ एक साथ भामित हैं। एक अर्थ तो कली और पवन के प्रसंग का अभिधेय ही है। दूसरा अर्थ लौकिक नायक-नायिका का लाक्षणिक है और तीसरा अर्थ माया-मुपुत आत्मा और परमात्म-बोध का व्यंग्य है। अर्थ-शान्ति के इन तीन आयामों तक फैली यह कथा-कविता पद, अर्थ और काव्य-गुण सभी विशिष्टताओं से सम्पन्न है। रचना-काल कवि का यौवन-काल है और प्रसंग पूर्ण शृंगारिक, अतएव यदि कथा कवि की अपनी प्रणय-कथा का रूपक मान ली जाय तो अस्वाभाविक नहीं।

यौवन का स्वस्थ एवं निर्ग्रन्थ प्रवाह तथा प्रणय की पौरुष-पूर्ण निच्छल अभिव्यक्ति 'निराला' के व्यक्तित्व के अनुकूल ही है ! सूक्ष्म अकन और नीरस हृति वृत्तात्मकता का परित्याग छाया युगीन है ।

'जागृति में सुप्ति थी' और 'जागो फिर एक बार' जैसी कविताएँ भी अकनात्मक और घटनाश्रित हैं । 'जागृति में सुप्ति थी' शृंगारिक रचना है । विहग के बहुरंगी पखों की भोंति स्वप्नों से आच्छादित प्रिया के नेत्र बन्द थे । सरोवर में उठी लघु लहरी के समान प्रिया के मौन अधरों में सुरा-मादक स्वर सो चुका था । इस प्रकार निद्राकालीन सौन्दर्य के सूक्ष्म अकन के पश्चात् प्रिया के जागरण का स्वप्न-समाधि-भग वर्णित है । सुप्ति और थकान के छूटते ही सपने बिखर गये, यह दुःख हुआ । कविता में एक आध्यात्मिक संकेत भी निहित है । ब्रह्म ही प्रिय है । 'शेफालिका' में कली-मुन्दरी के यौवन-प्रस्फुटन वर्णन है । 'यौवन-विकास' में कचुकी के बन्द स्वयं टूट जाते हैं । कविता सूक्ष्म अकन और संकेत से पूर्ण है ।

'जागो फिर एक बार' 'निराला' जी की एक विस्तृत कविता है । कविता दो खंडों में विभक्त है । प्रथम भाग में मधु की गलियों में भ्रमर-सी उलझी भारतीयों की आखों का वर्णन है । उन्हें जगाते हुए तारे हार गये, अरुण-पल तरुण किरणें द्वार खोलती रहीं । कमलकोरकों में सो जाने से भृंगवत् गुजार बन्द हो गया । पपीहा पुकारता रहा, सारी रात बीत गयी । अरुणाचल में रत्नि उगे । प्रकृतिपर-क्षण-क्षण में परिवर्तित होते रहे । रात आयी, गयी, दिन खुले और इस प्रकार हजारों वर्ष व्यतीत हो गये । भारतवासी न जगे । द्वितीय खण्ड में कवि ने भारतीयों को प्राचीन वीरता, ब्रह्मवाद और गीता के चरम ज्ञान का संकेत कर उनमें नवीन आशा का संचार करना चाहा है । वह कहता है, तुम ब्रह्म हो, यह पूरा विश्व-भार तुम्हारा पद-रज भी नहीं, तुम जागो । तुम्हीं ने सिन्धु-नदी तीर-वासी आर्यों के रूप में महासिन्धु-से वीरता के अमर समर-गीत गाये हैं ! गोविन्दसिंह तुम्हीं में था जिसने एक पर सवा लाख चढ़ाने की प्रतिज्ञा की थी । उसने शेरों की माँद में आये स्यार की ओर भारतीयों को उद्बुद्ध किया है । विभिन्न ऐतिहासिक परिपाक्षों और सांस्कृतिक उपलब्धियों के साथ यह एक सजल उद्बोधन-गीत है ।

'महाराजा जयसिंह को शिवाजी का पत्र' एक ओज-पूर्ण प्रगीतात्मक रचना है । एक ऐतिहासिक घटना के सहारे कवि ने भारतीयों के सांस्कृतिक साहस को जगाया है । रचना शिवाजी के उद्गारों का संग्रह है, और पत्र-रूप लिखित है, अतएव घटनाओं की गत्यात्मकता की आशा अप्रासंगिक है ।

'पंचवटी प्रसंग' एक गीति-नाट्य है, अतएव घटना-प्रवाह की संघर्ष-तीव्रता

तो नहीं है, पर कथोपकथनों एवं चारित्रिकता के आश्रय से कथा-विकास सम्पन्न होता है। कथानक का विन्यास पाँच भागों में हुआ है। नवीन कल्पनाओं ने कथा की एकसूत्रता को बल दिया है। पहले खंड में राम और सीता अपने सवाद में लक्ष्मण और भरत-चरित्र पर प्रकाश डालते हैं। दूसरे खण्ड में फूल चुनते समय का लक्ष्मण का स्वगत-कथन है, जो उन्हीं के चरित्र का उद्घाटक है। तीसरे खंड में रूपवती शूर्पणखा का अपना सौन्दर्य-चिन्तन है। चतुर्थ खण्ड में राम लक्ष्मण को प्रलय की दार्शनिक पीठिका बतलाते हैं। पंचम खण्ड में शूर्पणखा का नख-शिख-वर्णन भी अत्यन्त सफल है। कथा सर्व-परिचित है। पाँचों खण्ड मिलकर एक उद्देश्य की पूर्ति करते हैं। सूक्ष्म अंकों का विस्तार यहाँ भी लक्षणीय है। मनोवैज्ञानिक चित्रण भी प्रमुख है।

‘यमुना के प्रति’, ‘दिल्ली’ रचनाओं में ऐतिहासिक पीठिका पर भारतीय संस्कृति के कण चित्र प्रस्तुत हुए हैं। ‘दिल्ली’ में अंग्रेजों के समय तक का सांस्कृतिक पराभव समाविष्ट है। ‘बादल’ कविता में कवि की निजी प्रतिक्रियाओं की विस्तृत पृष्ठभूमि बादल के सहारे सामने आया है। अनेक ऐतिहासिक उल्लेखों एवं उपमाओं के द्वारा हृदय का सद्गम वेग प्रस्तुत हुआ है। इसमें कथा-तत्त्व की अपेक्षा भाव-तत्त्व प्रधान है। ‘कुकुरमुत्ता’ में ‘निराला, जी ने दो भागों में कल्पित सवादों द्वारा गुलाब और कुकुरमुत्ता को प्रतीक रूप में ग्रहण किया है। इसमें साम्यवाद के अतिरेकों पर व्यंग्य भी किया गया है। पहले खण्ड में गुलाब और नवाब के वाग के कुकुरमुत्ते की बातचीत है। द्वितीय खण्ड पहले की अपेक्षा अधिक कथात्मक है। गोली और बहार की कथा द्वारा निम्नवर्गीय जीवन का यथार्थ भी सामने आया है। नवाबजादी बहार और मालिनी की पुत्री गोली में सवाद हुआ है। इन दोनों के बीच उत्पन्न सहज प्रेम साम्यवाद के वर्ग-विद्वेष की आलोचना है। यहाँ कवि ने मानव के सहज सम्बन्ध पर बल दिया है। बहार और गोली में गुलाब बाड़ी के कुकुरमुत्ते पर बातचीत होती है और गोली से कुकुरमुत्ते की प्रशंसा सुनकर नवाब-पुत्री बहार गोली के घर उसका स्वाद लेती है। घर आकर जब उसने नवाब साहब ने उसकी प्रशंसा की तो उनके मुँह में भी पानी भर आया, पर अब कुकुरमुत्ता समाप्त हो चुका था। नवाब का सर्वहारा-प्रेम दिखावटी और झूठा है। यहाँ प्रचलन के नाते होने वाले साम्यवादियों पर व्यंग्य है। ‘निराला’ का मन्तव्य है कि जैसे कुकुरमुत्ता उगाये नहीं उगता, उसी प्रकार साम्यवादी क्रांति बरदस्ती नहीं होगी। इसी प्रकार प्रथम खंड में कुकुरमुत्ते की गवोंक्ति साम्यवाद के सांस्कृतिक खोललेपन की संकेतक है।

‘गर्म पकौड़ी’ और ‘प्रेम-संगीत’ में घटनाओं के उल्लेख उनकी निजी प्रतिक्रिया की अभिव्यक्ति द्वारा कवि ने रुढ़िवाद का विरोध किया है। ‘गर्म पकौड़ी’ में ब्राह्मण की बनी कचौड़ी का भी बाजारू पकौड़ी के समक्ष परित्याग दिखलाया गया है और ‘प्रेम संगीत’ में कहारिन से प्रेम का वर्णन है। शायद यह भगवती, चरण जी वर्मा के ‘प्रेम-संगीत’ पर कवि की निजी प्रतिक्रिया हो। ‘रानी और कानी’ एक यथार्थाधृत रचना है। रानी नामक कानी कन्या के वर्णन के साथ कवि ने माता के माह और यथार्थ की अटलता का निर्देश किया है। नाम रानी था, एक आँख कानी थी। कन्या का जन्म अत्यन्त दीन कुल में हुआ था। बड़े होने पर माता उसके व्याह के लिए चिन्तित रहती है, पर कानी का दुर्भाग्य कैसे टलता।

‘खजोहरा’ भी एक यथार्थ-चित्र है। आलोचक श्री बच्चन सिंह जी ने अपनी ‘क्रान्तिकारी कवि निराला’ नामक पुस्तक में (पृ० १२९) टैगोर की ‘विजयिनी’ की परावृत्ति (पैगोड़ी) कहा है। ‘खजोहरा’ में ‘बुआ’ नायिका है। बुआ सावन में ताल में नहाने जाती हैं। बुआ हथिनी-सी ताल में पैठीं। पानी भी भय से कॉपने लगा। पैर क्या थे नीम के खम्भे थे। ऊपर से खजोहरा गिर गया। सारा शरीर खुजली से फूल गया। बुआ बिना वस्त्र बदले ही घर को भागीं। शरीर खुजली से जल रहा था। बुआ ने शरीर में घी लगाया। इस रचना में समाज-व्यवस्था के विकारों पर भी व्यंग्य है। नैहर वालों का स्नेह भी स्वार्थ से ही होता है। भतीजे के पैदा होने की परिस्थिति में ही वे बुलाई गयीं।

‘निराला’ जी की रचनाओं में ‘तुलसीदास’, ‘सरोज-स्मृति’ और ‘राम की शक्ति-पूजा’ श्रेष्ठ प्रबन्धात्मक प्रयास हैं। सन् १९३५-३८ के बीच ‘निराला’ जी की शक्ति अपने समस्त पांडित्य, कला-कौशल एवं अलंकरण-प्रभावन को लेकर इन रचनाओं में क्रियमाण रही है। ‘तुलसीदास’ अलग पुस्तक रूप में प्रकाशित है। ‘राम की शक्ति पूजा’ और ‘सरोज-स्मृति’ ‘अनामिका’ के द्वितीय संस्करण में संकलित हैं। काल क्रम में ‘शक्ति-पूजा’ के बाद ‘सरोज-स्मृति’ और तत्र ‘तुलसीदास’ की रचना हुई है।

‘राम की शक्ति पूजा’ की कथा ‘देवी भागवत’ की राम-नवरात्र-पूजा और विष्णु द्वारा नील कमल से शिव पूजन के मिश्रण पर रची गयी है। राम रावण के समक्ष विजयाशा खोने लगे। सहसा उन्हें सीता-स्वयंवर के अपने महाशौर्य का ध्यान आया। प्रिया सीता के स्मरण से राम में अपार विश्वास और जय की आशा का उदय हुआ। फिर भी राम अपने बाणों

की आज की निष्फलता पर दुःखी थे। सहसा रावण के अट्टहास से उनके नेत्र भर आये। इसीमें हनूमान् के अतुल पौरुष को प्रदर्शित करने की एक मह-कथा भी आ गयी। हनूमान् ने वायु से विद्रोह करा दिया। हनूमान् व्योम को निगलने को चढ गये। शिव जी ने अजना से कहलवाया कि व्याम शिव का रूप है और राम शिव-भक्त हैं, अतः आकाश को लीलना ठीक नहीं। हनूमान् विनय भाव से नीचे उतर आये। भगवान् राम को निराश देखकर अन्यन्त राजनीतिज्ञता एवं मनोवैज्ञानिकता के साथ विभीषण उन्हें उत्साहित करने लगे। भगवान् ने कहा रावण को महाशक्ति का वर है, तभी समस्त त्राण निष्फल गये। श्री जाम्बवान् जी ने राम को शक्ति-पूजा की राय दी। राम ने देवी की स्तुति की, समक्ष देवी का भूधराकार विराट् रूप खुल गया। १०८ कमलों से राम देवी-पूजन में संलग्न हुए। उनका मन चक्र पर चक्र पार करता ऊपर उठने लगा। सहस्रार का आरोहण निकट आया। देवी ने परीक्षार्थ एक कमल चुरा लिया। पूजा-भग की आज्ञा से एक कमल घट जाने पर राम बड़े चिन्तित हुए। अन्ततः उन्हें स्मरण आया कि माता उन्हें राजीव नयन कहती थीं, अतः वे एक कमल-पुष्प के कम होने पर अपना एक नेत्र चढाने पर प्रस्तुत हो गये। ऐसा करने को उद्यत होते ही देवी ने राम का हाथ पकड़ लिया और उन्हें सिद्धि का वर दिया। कथा में आज का अप्रतिम परिपाक हुआ है। आध्यात्मिक स्थितियों की ध्वजना में शब्द अत्यन्त समर्थ हुए हैं। मौलिक उद्भावनाओं और मनो-वैज्ञानिक पीठिका के कारण प्राचीन कथा आज के युग के अनुकूल बन गयी है। पौराणिक अविश्वसनीयता का तर्क-पूर्ण और मानसिक समाधान भी प्रस्तुत किया गया है।

‘सरोज-स्मृति’ की कथा कवि की पुत्री सरोज की शोक-कथा है। सरोज जब उन्नीसवें वर्ष में प्रवेश कर रही थी तभी उसकी दुःखद मृत्यु हो गयी। अपनी आर्थिक कठिनाइयों और उत्तम पोषण की अक्षमता का उद्भव करता हुआ कवि सरोज और उसके भाई की बाल्यकालीन स्मृतियों का कण्ठ भावन करता है। मारपीट, गेने और गगादन आदि घटनाओं का कवि ने अत्यन्त सूक्ष्म किन्तु हृदय-द्रावक वर्णन किया है। इसी के साथ ‘निराला’ का आत्म-चरित भी आ गया है। मुक्त छन्द के प्रणेता ‘निराला’ की रचनाएँ संपादकों द्वारा अस्वीकृत कर लोश दी जाती थीं। कवि पाम की घाम नोचता दीर्घ प्रहर तक प्रान्तर में बैठा संपादकों के गुण गाता था। मातृ-विहीन सरोज के पिता ‘निराला’ जी सामाजिक रुढ़ियों के समक्ष सदा अपराजेय रहे। दो विवाह के ज्योतिष-लग्न को तोड़ने के लिए और भाग्य-अंक को खंडित

देखा । कवि ने निश्चय किया, यह तिमिर पारकर, सत्य के मिहिर-द्वार को देखना और जीवन के प्रखर ज्वार में बहना है । इसी क्षण जब तुलसी को रत्नावली का ध्यान आया तो सारा नवोत्साह भग हो गया । कवि रूप लुब्ध हो गया । देशोद्धार की प्रेरिका प्रकृति अब रत्नावली के रूप में द्रुव गयी । चित्रकूट से प्रत्यागत तुलसी रत्नावली के रूपामिचार में निमग्न हो गये । सारी प्रकृति प्रिया-भय बन गयी । जीवन और विश्व का सत्य प्रियातिरिक्त कुछ नहीं । मोह मुक्ति-मार्ग बनकर दीखने लगा । लगा, बन्ध के बिना प्रगति नहीं, गति-हीन जीव को सुरति कहाँ, रति रहित सुख केवल क्षति है ।

एक दिन तुलसी का श्याला रत्नावली को पितृगृह ले गया । आसक्त तुलसी प्रिया-विहीन सूने घर में न रह सके । वे ससुराल पहुँचे । रत्नावली नैहर वालों के व्यग्यों से विकल हो उठी । उसने रात्रि में तुलसी से कहा—घिक्कार है जो अनाहूत आकर श्रेष्ठ कुल-धर्म को घो दिया । तुम राम नहीं, काम के सूत बन गये हो ॥ तुम हाड चाम के क्रीतदास बन गये हो ॥

रत्नावली की इन वदूक्तियों ने तुलसी का खोया ज्ञान लौटा दिया । कवि दृष्टि और भारती से वैधकर ऊपर उठने लगा—जहाँ अम्बर, केवल अम्बर था । कवि गा उठा, जागो प्रभात आ गया, रात बीत गयी और पूर्वाचल ज्योतिर्मय प्रपात झर रहा है । आज देश-काल केशर से त्रिद्व अशेष छविधर कवि जग पडा है, इसकी स्वागत-वाणी से भारती मुखर होगी, कल्मष-रागिनियों से जाँथगी ! प्राची का दिगन्त-उर पुष्कल रवि-रेखा से भास्वर हो उठा ।

यह प्रगीत-प्रवच चिन्तन की ठोस शिला पर खडा है । प्रकृति की महती प्रेरणा, उदार अन्तर्वृत्तियों का जागरण, प्रेरणा-प्रद सांस्कृतिक प्रकाश और आध्यात्मिक उन्नयन की शब्द-ज्योतियों ने सम्पूर्ण ग्रंथ को आलोक मय कर दिया है । कल्पना और भावानुभूति श्रेष्ठ विचार-चिन्तना के पोषण में अन्तर्लून हैं । सामयिक समस्याएँ, धन शोषण, जातीय-पतन, सांस्कृतिक हास और देश की अगति के प्रश्न अतीत की पीठिका में भी जगमगाए हैं । भारतीय पारिवारिकता, कायरतापूर्ण आभिजात्य और विदेशी प्रभाव भी यथावसर गम्भीरता से विश्लेष्य हुए हैं । भौतिकता और आध्यात्मिकता की वर्तमान असम्यक्ता भी इस कृति में विवेचित हुई है । नारी-रूप की नवीन व्याख्या भी सामने आयी है । प्रकृति के प्रति नवीन दृष्टिकोण और मानव के प्रति उसकी-प्रभाव शक्ति के नये वातायन 'तुलसीदास' में 'निराला' जी द्वारा अनावृत हुए हैं । विपन्न देश के लिए तुलसी के विपन्न मानस का अनावरण एतद्द्युगीन मनोवैज्ञानिक पीठिका के साथ उपस्थित हुआ है । 'तुलसीदास' 'निराला' जी द्वारा तुलसीदास

के 'मानव' का नवीन अन्तर्दर्शन है। वस्तुतः तुलसी की यह नवीन मानसिक व्याख्या युगानुकूल, मनोवैज्ञानिक और मौलिक है। अध्यात्म के रहस्यालोक में हूवी तुलसी की कवि-आत्मा की, इससे अधिक मानवीय व्याख्या और क्या हो सकती है। कथा-विकास की अन्तर्योजना अत्यन्त गम्भीर, विचार-पूर्ण, चिन्तनात्मक एवं मनस्सम्मत है। पूर्ण कथा एक उच्च चिन्तन-भूमि पर अघि-ष्ठित होकर आयी है और साक्षन्त उसका निर्वाह हुआ है। शुभ चिन्तनों का एक अन्तःस्पर्शी आलोकवल्लय सारी कृति को घेरे हुए हैं। जीवन की साधारणता कहीं भी दृष्टिगत नहीं होती। सारा ग्रन्थ एक दिव्य प्रेरणा से लिखा जात होता है, जिसमें कवि की निजी क्षुद्र स्पृहाओं की कहीं भी कोई गूँज नहीं सुनाई पड़ती। भाषा के क्लिष्ट, समास-युक्त तत्सम-पूर्ण एवं अलंकृत होने पर भी, अनुभूतियों की सतेज धारा काव्य की शिथिल नहीं होने देती। काव्य में इतिवृत्त नहीं, सांस्कृतिक समस्या प्रधान है। तुलसी की कथा की लोक-प्रसिद्धि कथानक के खण्ड-रूप में भी उसके प्रभाव को अक्षुण्ण रखने में समर्थ हुई है।

'पन्त' जी की प्रतिभा 'प्रसाद' जी की अपेक्षा अधिक बाह्यार्थ-निरूपक और वस्तुवात्मक है। इसका सबसे बड़ा प्रमाण प्रकृति के प्रति कवि की चिर सजगता है। उनकी कविता का उत्स भी प्रकृति-सुषमा और उसके प्रति कुतूहल एवं जिज्ञासा से ही फुटता है। प्रकृति का अपना रंग-रूप आज भी कवि की भावना-कल्पना को स्फूर्ति एवं प्रेरणा-वेग देता है। यह होते हुए भी 'पन्त' जी ने भी अपने कवि-जीवन में कथाधार को अधिक महत्त्व नहीं दिया है। 'छाया-युग' के अन्य कवियों की भाँति उनकी प्रतिभा भी, विषयों में भी विषयि-प्रधान रही। मुख्य रूप से, उनकी 'औस' (दिसम्बर, १९२१ ई०), 'उद्यम' (सितम्बर, १९२२ ई०) ('उद्यम' की बालिका के प्रति), 'स्मृति' (नवम्बर, मन् १९२२ ई०) 'ग्रन्थि' (मन् १९२०) और 'मानसी' कृतियों कथा से सम्बद्ध हैं।

आचार्य पं० नन्ददुलारे जी वाजपेयी ने अपनी 'हिन्दी-साहित्य : बीसवीं शताब्दी' पुस्तक के पृ० १५६-१५७ पर 'औस' और 'उद्यम' कविता पर कुछ गहरे विचार किये हैं। उन्होंने इन कविताओं की लौकिकता और रहस्यात्मकता का प्रश्न भी उठाया है। अब हम कविता को लौकिक सिद्ध करने के लिए 'बाह्य प्रकृति का चित्र-मात्र होना', 'जुटे त्वभाव छुड़ाने' आदि स्थलों का उद्धरण और तर्क-वितर्क आवश्यक नहीं रहा। छायावादी काव्य पर ने तथा-कथित आध्यात्मिकता की धुन्ध अब हट चुकी है, इसलिए इन कवियों की अनुभूति की लौकिकता को सन्दिग्ध बनाने की स्थिति भी अब नहीं रही। 'औस', 'उद्यम' और 'स्मृति' रचनाएँ 'पल्लव' (पंचम संस्करण, सन् २००५ वि०)

के क्रमशः पृ० १२, ३ और ८३ पर आयी हैं। आचार्य 'वाजपेयी' और 'मानव' जी ने 'उच्छ्वास' और 'ऑसू' को इस क्रम से उल्लिखित किया है कि उस प्रसंग में यह भ्रम हो जाता है कि 'उच्छ्वास' पहले की रचना है और 'ऑसू' बाद की। इस सम्बन्ध में स्वयं 'पन्त' जी द्वारा दिये गये रचना-काल कदाचित् अविश्वसनीय न होंगे। 'पहलविनी' में 'पन्त' जी ने 'ऑसू' को दिसम्बर, सन् १९११ और 'उच्छ्वास' को सितम्बर, सन् १९२२ की रचित लिखा है। दोनों में १० मास का अन्तर है। प्रसंग और पात्र एक ही हो सकते हैं, पर 'उच्छ्वास' बाद की रचना है। निराशा और रोदन की प्रमुखता होने पर भी काव्य और प्रभाव की दृष्टि से, भाव 'पन्त' के तत्कालीन स्तर से नीचे नहीं है।

'ऑसू'—कविता के भाव-प्रसार की गति अग्राकित है। कवि ने अपनी अपलक आँखों में आँसुओं को पुनराहूत किया है। अपने गीले गान की कथा कहता हुआ कवि कहता है कि उसका 'मिश्री-कन-सा मन' इन आँसुओं में गल गया ! पलकों ने नयी बान सीख ली है !! सहसा कवि का भाव-कोण बदल जाता है, वह कहता है कि यह विरह है या वरदान है ? इन शून्य आहों में तो सुरीले छन्द छिपे हैं ! फिर कवि कविता के उद्गम पर आ जाता है और कहता है कि कविता अश्रु से ही उत्पन्न हुई होगी। कवि को चिन्ता होने लगती है कि अन्ततः मैं किसके उर में अपने उर का भार उतारूँ * * कवि को अपना जीवन पावस-सा लगने लगता है, जिसमें आशा का सेतु इन्द्र-धनुष-सा फैला है। सुमुखि का ध्यान बिजली-सा चमक उठता है और कवि अधीर हो जाता है, उसके प्राण जुगुनू-से उसे दूढ़ने लगते हैं, तम व्याल और तारे चिनगारी बन जाते हैं ! तमिस्र रवि-बलि को पटक कर वामन-मा छा जाता है ! फिर कवि का ध्यान शुक-सी सुधि पर जाता है जो भोली बातें दुहराती है। कवि के पुनर्कित प्राण प्रिय को पिक-से पुकारने लगते हैं। जब वह फूँओं को भ्रमरों को यौवन पिलाता देखता है, नवोदा बाल-लहर सुमनों के पाम तनिक रुक कर सरकने लगती है, कवि सिहर जाता है, पग अज्ञात रुक जाते हैं, इन्द्र-धनुषी बादल के घूँघट से शौकती हुई इन्दु-कला उसे प्रेयसी के ध्यान में अन्तर्धान कर देती है। X X X फिर पार्वतीय वर्षा का चित्र आता है, जहाँ शैल में जलद और जलद में शैल का भ्रम होने लगता है, मेमनों से मेघ गिरि पर कुदकते हैं, बादल गिरिवर को गलवर का वेष दे देते हैं। इन्द्रधनु की टकार सुन चपला के चंचल बाल उत्सुकता में उड पडते हैं और विशिख-धग देखने दौड़ जाते हैं। मस्त उन्हें पुचकार कर मेघासार से रोक देते हैं, बादल अचल के विचार लगते हैं और अम्वर गिरि पर बैठा विशाल विहगम ! शैल-सुधि जलद-

पट से मुख-चन्द्र दिखाकर, चपला के पलक मार, उर पर भूधर-सा धर देती है । (फिर विरह की वर्तमान दशा का वर्णन प्रारंभ हो जाता है, मिलन-काल की सुखद स्मृतियों का क्रम बदल जाता है ।)... प्रणय करुण है जहाँ भेद छिर नहीं पाता, और वह भय तो करुणतर है जो वचाव चाहता है—न भर पाने वाला घाव करुणतम है; पर अतिशय करुण वे सशय हैं जो जुड़े स्वभाव छुड़ा देते हैं ! संयोग करने से कब होता है और उसका वास टाले कब टलता है ? वह स्वयं पास आया, बिना प्रयास चला गया ! कवि कहता है, अवतक तो पावन प्रेम पापाचार कभी नहीं कहलाया, फिर क्या यह प्रेम की गगा-घार उमके लिए ही मदिगा बन गई है ! ऐ हृदय, तू रो ! स्नेह का वासन्ती समीर, पुनः उच्छासों का आकाश—यही तो जीवन का गान और सुख का आदि और अवसान है ! (कवि 'प्रकृति के संवेदना हेत्वाभाम' पर आ जाता है) जब समुद्र-से हृदय सिसकते हैं और नभ-से लोचन उमड़ते हैं तो निश्चय ही विश्व की वाणी क्रन्दन है और अश्रु-कन ही विश्व का काव्य ! आकाश के उर में भी घाव हैं, चन्द्र की चितवन में भी चाह है, अनिल भी ठढी साँसें भरता है !! हाय, मेरा जीवन प्रेम और आँसू के कन है, अपरिमित सुन्दरता और यह मन ही मेरा धन है और वीणा की एक मृदु (अदृश्य-सूक्ष्म) झकार की भौंति सुन्दरता का पार कहीं है ? (फिर कवि प्रेयसी की मिलन-कालीन स्मृतियों की ओर मुड़ जाता है)..... तुम्हारे स्पर्श में प्राण और वाणी में त्रिवणी की लहरों का गान था... तुम्हारी ही आँखों में प्रेम ने आकार पाया था ? ऐ कुमारी ! तुम्हें दृग-द्वार मूँद में नित्य पूजता हूँ । तब प्राण पिघल पड़ते हैं, दृग-घार उमड़ चलती है ! मैं बालकों-सा अनजान रोता हूँ, फिर असहाय जाने किससे मान करता हूँ । X X X स्वल्प विधोष अनिमेष नवमिलन की सुति है, पर तैव, जीवन भर का विश्लेष तो निःशेष मृत्यु ही है ! X X X (हृदय को समझाता हुआ कवि विद्वान व्यक्त करता है कि) त्रिभुवन भर की श्री प्रेयसी के शून्य को नहीं भर सकती । अतः प्रिया के ध्यान को पलकों में मूँद कर इस आह्वान को वह यामने की मलाह लेता है । (आगे के लिए सन्तोष होता कि) कवि के उलझल आँसू तुमनों में ओम बनकर सदा वाम करेंगे, अनिल उनकी व्यथा पोछेगी, मधु-बालाएँ उनकी करुण कथा मदेव गावेंगी ।

यह रचना कवि की प्रेम विषयक अमफलता का चटन है । जैसा कि 'पन्त' जी ने श्री 'मानव' जी के साथ प्रत्यक्ष चर्चा के प्रश्नोत्तर में ('त्रिभुवानन्दन पन्त', पृ० १६) स्वयं कहा है कि 'उच्छास' और 'आँसू' में हो सकता है दम

प्रतिशत सत्य हो ।' कथा यथार्थ प्रेम-घटना की शोक-नीति है । कविता के मुख्य तीन तत्व हैं, (१) प्रेम के मिलन-काल की सुखद स्मृति (२) वर्षा-वर्णन । (३) वर्तमान वियोग की शोक-व्यथा । प्रेयसी की रूपस्मृति और मिलन के भावात्मक संकेतों के अतिरिक्त घटनात्मक तथ्य का क्षश अत्यन्त स्वल्प और नहीं-सा है । कवि भावों में आकठ डूबा है, उसे परिस्थितियों की वस्तुवत्ता का ध्यान नहीं, न उनकी शुष्क वर्णना वह करना ही चाहता है । वियोग-मुद्रा की प्रकृति, सवेदना के हेत्वाभास से ओत-प्रोत है । सम्पूर्ण रचना में कवि का अपना हृदय-प्रभाव छाया हुआ है । स्वानुभूति-निरूपण कवि का लक्ष्य है, अतएव वास्तविक घटना का कथात्मक रूप इस भावसरोवर में डूबा हुआ, अदृश्य है । भाव-प्रसार भी दो भागों में और अवान्तर खण्डों में सहसा खाण्डित होकर आया है । कथा केवल इतनी ही बन पाती है कि कवि के 'किशोर' का किसी एक अत्यन्त सुन्दरी-मोली बालिका से प्रेम हो गया था, जो बचाव तथा अदेह-निराधार सदेह के कारण टूट गया, पर कवि उसकी स्मृति-धरोहर के प्रति पूर्ण सावधान और विश्रब्ध है । पाठक को इन भाव-पुष्पों से घटना-तरु को अनुमित करना पड़ता है । रूपानुभूति, और वियोग-व्यथा का प्यार कवि के लिए इतना दुर्निवार है कि उसीको उँडेलने को कथा की अस्फुट भूमि और घटना के विरल सूत्रों का सहारा लिया गया है ।

‘उल्लास’—यह कविता भी उसी आधार पर है जिस पर ‘ऑसू’ । आचार्य ‘वाजपेयी’ जी आदि दोनों को एक-सम्बद्ध मानने के पक्ष में लगते हैं । जो भी हो, इस कविता में प्रेयसि-बालिका का उल्लेख अधिक स्पष्टरूप से आया है । वर्णित प्रकृति-दृश्यों के प्रति उसके सम्बन्ध भी यत्र-तत्र लक्षित हैं । कवि ने उसे ‘कल्पना की कल्पलता’ कह कर अपनाने का भी उल्लेख किया है । आचार्य वाजपेयी जी ने इस कविता पर दो सम्भावनाएँ प्रस्तुत की हैं, या तो ‘कवि बालिकावत् अपने बाल्यजीवन के वियोग में दुःख प्रकट कर रहा है अथवा वह अपनी बाल-सहचरी का विरह-वर्णन कर रहा है (‘वीसवींशताब्दी’, पृ० १५६) । बालिका नवयुवती और प्रेमी नवयुवक है ।’ रूप-वर्णन ऐसा कल्पना पूर्ण और कवि की आन्तर अनुभूतियों की रक्षमता से इतना आच्छादित है कि कोई पार्थिव आकार नहीं बन पाता । कवि के विन्यास के अनुसार रचना की सीढ़ियाँ अग्राकित हैं । पहले कवि अपने सरल-अस्फुट उल्लास को बाल बादल सा उठकर छा जाने को आहूत करता है । यह बादल कवि के अश्रु मोतियों के स्वर्गीय प्रकाश से जगमग होगा । कवि इन बादलों से वज्र हृदयों में घँस कर, अपने सदेश से जग-सन्ताप हरने

का निवेदन करता है । (इन पक्तियों की तुलना 'निराला' के 'बादल-राग' की पक्तियों से की जा सकती है ।) ...जरा आदरणीय है, यौवन रमणीय विलास-उपवन ! शैशव ही स्नेह की वस्तु है—वह बालिका ही थी (अतः कवि को भा गयी) । आगे, बालिका के रूप का ध्यान आते ही कवि उमकी अनोखी विशेषताओं में डूब जाता है । सरलपन ही बालिका का मन था, वह नदी के फूलों से तरंग-सी खेलती थी—उस में अमीम अवमित था । कवि भ्रमर की भांति अपने मन को कोमल, पर कर्म को कठिन बतलाता है, जिसके सामने विपुल जग का विस्तृत सुमन-सुरभित उपवन फैला है । इसी सौन्दर्य-उपवन की धूलि में कवि भ्रमर के गान छिपे हैं । यहाँ कहीं कुटिल-कठोर काँटे भी हैं, जहाँ निशि-भोर सुमन-दल चुनकर वह अजान छोर हड़ना है ! वह भी नवल कलिका ही थी (अतएव कवि उसके निकट गया) । कवि ने उसके सरलपन से अपना हृदय सजाया था । वह उसके अधरो पर मद हास-सी मँडग उठी थी । (इसके बाद सहसा पर्वतीय वर्षा का मूर्तिमान चित्र उपस्थित होता है, जो एक स्वतंत्र कविता भी लगती है ।) .. वह सरला बाला उस गिरि को बादल का घर कहती थी । कवि के चित्तरे हृदय की इस तरह बाह्य प्रकृति चमत्कृत चित्र बनी थी और मुखद शैशवसुधि-भी वह बालिका कवि की मनोरम मित्र थी (आज जब कवि अपने पिछले शिशुजीवन पर दृष्टि डालना है तो लगता है उस बालिका और शैशव की सुखद अतीत-सुधि में जैसे कोई अन्तर ही न हो ।) ('सावन' अंश यहाँ समाप्त हो जाता है और कविता का 'भादों' अंश प्रारम्भ होता है । प्रेम की प्रशस्ति प्रस्तुत हो रही है ।) 'प्रेम अनिल सा लोक-लोक में और सौस-मा सत्र में है, जन्म से मृत्यु तक सब इसी का विवर्त है । सब में यह तार न होता तो जग दारुण हाहाकार हो जाता । वस्तुएँ अपना धर्म तक इसके प्रभाव से बदल देती हैं ।' यह प्रेम अधिक चल नहीं पाता । सहसा अदेह सदेह की दीवाल बीच में खड़ी हो जाती है । 'रोग का उपचार और पाप का परिहान है, पर इसका कुछ स्कार नहीं ! वह हृदय को दुर्बल हार है ॥ नभ चेन्निसा फैला होकर भी यह मूल-नहित है । यही सन्देह काँटे-मा चुपचाप उस वृक्ष में ठगा जिनमें वह अविकार सुमन था ! वह बिध गया ॥ बड़ों में दुर्बलता शाप है ! गिरि राह नहीं चल सकते, सारभ-बाह रुक नहीं सकता, बड़ों की उमी भूल पर यह व्या-प्रवाह भी नहीं रुक सकता ! मिट्टी का हुलाम गूढ़ होता है, वह कोमल कोपल चुनता है, यद्यपि ऐसा करने किसी अन्य को नहीं देगा । उस पल्लव पर सन्देह का पाला पड़ गया, नव राग विराग बन गया, स्नेह-शशि की प्रेम-

प्रतिशत सत्य हो ।' कथा यथार्थ प्रेम-घटना की शोक-गीति है । कविता के मुख्य तीन तत्व हैं, (१) प्रेम के मिलन-काल की सुखद स्मृति (२) वर्षा-वर्णन । (३) वर्तमान वियोग की शोक-व्यथा । प्रेयसी की रूपस्मृति और मिलन के भावात्मक संकेतों के अतिरिक्त घटनात्मक तथ्य का अश अत्यन्त स्वल्प और नहीं-सा है । कवि भावों में आकठ डूबा है, उसे परिस्थितियों की वस्तुवत्ता का ध्यान नहीं, न उनकी शुष्क वर्णना वह करना ही चाहता है । वियोग-मुद्रा की प्रकृति, सवेदना के हेत्वाभास से ओत-प्रोत है । सम्पूर्ण रचना में कवि का अपना हृदय-प्रभाव छाया हुआ है । स्वानुभूति-निरूपण कवि का लक्ष्य है, अतएव वास्तविक घटना का कथात्मक रूप इस भावसरोवर में डूबा हुआ, अदृश्य है । भाव-प्रसार भी दो भागों में और अवान्तर खण्डों में सहसा खाण्डित होकर आया है । कथा केवल इतनी ही बन पाती है कि कवि के 'किशोर' का किसी एक अत्यन्त सुन्दरी-मोली बालिका से प्रेम हो गया था, जो बचाव तथा अदेह-निराधार सदेह के कारण टूट गया, पर कवि उसकी स्मृति-धरोहर के प्रति पूर्ण सावधान और विश्रब्ध है । पाठक को इन भाव-पुष्पों से घटना-तरु को अनुमित करना पड़ता है । रूपानुभूति, और वियोग-व्यथा का प्यार कवि के लिए इतना दुर्निवार है कि उसीको उँडेलने को कथा की अस्फुट भूमि और घटना के विरल सूत्रों का सहारा लिया गया है ।

'उल्लास'—यह कविता भी उमी आधार पर है जिम पर 'ऑसू' । आचार्य 'वाजपेयी' जी आदि दोनों को एक-सम्बद्ध मानने के पक्ष में लगते हैं । जो भी हो, इस कविता में प्रेयसि-बालिका का उल्लेख अधिक स्पष्टरूप से आया है । वर्णित प्रकृति-दृश्यों के प्रति उसके सम्बन्ध भी यत्र-तत्र लक्षित हैं । कवि ने उसे 'कल्पना की कल्पलता' कह कर अपनाने का भी उल्लेख किया है । आचार्य वाजपेयी जी ने इस कविता पर दो सम्भावनाएँ प्रस्तुत की हैं, या तो 'कवि बालिकावत् अपने बाल्यजीवन के वियोग में दुःख प्रकट कर रहा है अथवा वह अपनी बाल-सहचरी का विरह-वर्णन कर रहा है ('त्रीसर्वीशतान्दी', पृ० १५६) । बालिका नवयुवती और प्रेमी नवयुवक है ।' रूप-वर्णन ऐसा कल्पना पूर्ण और कवि की आन्तर अनुभूतियों की सूक्ष्मता से इतना आच्छादित है कि कोई पार्थिव आकार नहीं बन पाता । कवि के विन्यास के अनुसार रचना की सीढ़ियाँ अग्राकित हैं । पहले कवि अपने सरल-अस्फुट उल्लास को बाल बादल सा उठकर छा जाने को आहूत करता है । यह बादल कवि के अश्रु मोतियों के स्वर्गीय प्रकाश से जगमग होगा । कवि इन बादलों से वज्र हृदयों में घँस कर, अपने संदेश से जग-सन्ताप हरने

का संभार तो किया, पर नहीं कहा जा सकता कि यह कथा गोपन भी नवीन पद्धति की प्रेरणा से थी या 'द्विवेदी'-युगीन विशुद्ध 'आचार-वादिता' के सकोच से। कथा को कुछ और स्पष्ट करते हुए भी 'आत्माभिव्यंजन की वृत्ति तृष्ट की जा सकती थी, पर कवि को वैसा अभिप्रेत न था—अपनी कहानी शायद अधिक स्पष्ट कही भी नहीं जा सकती। 'युगात' में भी 'मंजरित आम्र-तरु-छाया' में कुछ प्रेम-व्यापार चले हैं। मेरा निश्चय है कि इन संकेतों का सम्बन्ध कवि-जीवन के कुछ विगत यथार्थ अनुबन्धों से अवश्य है।

'ग्रन्थि'—'ग्रन्थि' की रचना 'औसू' और 'उद्धास' से पूर्व ही हुई है, अतः 'वाजपेयी' जी का ('वीसवीं शताब्दी', पृ० १५८ का) यह कथन कि 'उद्धास' की उपर्युक्त प्रेम-सम्बंधी जिज्ञासा ही मानो 'ग्रन्थि' बन गयी है, पर ग्रंथि का उसमें निर्वारण नहीं है' ऐतिहासिक काल-क्रम की दृष्टि से संगत नहीं। हाँ, यह अवश्य है कि 'ग्रन्थि' में ही (सन् १९२०) कवि-हृदय में ऐसी ग्रन्थि पड़ी कि वह 'औसू' और 'उद्धास' (सन् १९२१-२२) में भी निर्वारित न हो सकी। 'ग्रन्थि' का प्रणयन जनवरी, सन् १९२० में कवि की जन्म-भूमि कौसानी में हुआ था। 'ग्रन्थि' में प्राण-वेधी व्यथा कून्-कूट कर भरी है। अवसाद, निराशा, व्यथा और विरह का यह गम्भीर सरोवर है। अन्तर की अथाह पीड़ा और प्राणों के असीम हाहाकार के स्वरों से 'ग्रन्थि' का आंगन प्रतिध्वनित हो रहा है। आचार्य वाजपेयी जी ने इसे 'पन्त जो की विगेष मार्मिक विरह-कविता' कहा है ('वीसवीं शताब्दी', पृ० १५८) और डा० नगेन्द्र ने अपनी 'सुमित्रानन्दन पन्त' (सप्तम संस्करण) में पृ० ८७ पर लिखा है 'जब तारुण्य का बाल-रवि उसके (कवि) प्राणों को पुलकित कर रहा था, उसी समय उस मधु-वेला में भाग्य ने उसके हृदय में एक ग्रन्थि डाल दी, जिसे वह कदाचित् अभी तक नहीं खोल सका है।' श्री यशदेव जैसे कटु आलोचक ने भी अपनी 'पन्त का काव्य और युग' पुस्तक के पृ० ९० पर 'ग्रन्थि' के बारे में कहा है—'ग्रन्थि एक विरह-काव्य है। इसमें कवि की कल्पना और वेदना जितनी मूर्त्त और सप्राण है उतनी अन्यत्र कहीं भी नहीं।' 'औसू' और 'उद्धास' की भाँति ही यह कृति भी वियोग की पीड़ा-प्रेरणा से लिखी गयी है। 'औसू' और 'उद्धास' में जाकर 'पन्त' जी ने कथा का परित्याग कर दिया है, किन्तु 'ग्रन्थि' का नायक अपनी तथा स्वयं कहता है। 'ग्रन्थि' को कथा स्मृति-चिन्तन नहीं, ऐतिहासिक क्रम में लिखा गरा है।

'ग्रन्थि' की कथा-वस्तु भी अत्यन्त क्षीण और स्वल्प, किन्तु स्पष्ट है। 'पन्त' जी इसे पूर्णतः काव्यनिक मानते हैं, पर मनोवैज्ञानिक सूत्रों पर अध्ययन करने से

इस कथा की वैयक्तिकता भी सिद्ध हो जाती है। कथा का प्रारम्भ अत्यन्त मनोरम प्राकृतिक शोभा की चित्रपटी पर हुआ है। वसन्त की मनोरम संध्या थी, कोयल कूक रही थी। घरा की सुकुमार कल्पनाएँ सुमन बनकर खिल उठी थीं। इसी मनोरम सन्ध्या छाया में नायक नाव खेता चला जा रहा था। पश्चिम के डूबते सूर्य के साथ ही नायक की नाव भी सरोवर में डूब गयी। यह दुर्घटना अपने साथ एक मनोरम बरदान भी लायी। अचेत नायक को एक युवती ने बचा लिया। सब नायक की आँख खुली तो देखता है कि उसके ठीक ऊपर भी एक चोंद था, जो नभ के चोंद से अधिक सुन्दर था। दोनों के नयन चार हुए। नायक ने उस लज्जारूपा से प्रणय-याचना की। वह लज्जा से केवल 'नाथ' कह सकी और चली गयी। उसकी सखियों ने कुछ छेड़-छाड़ प्रारम्भ कर दी। वह नायक-वियोग में व्याकुल रहने लगी। नायक भी विरहविकल था। अपने ही समान उसे भी मातृ-स्नेह-वंचिता समझ, नायक-मन उसकी ओर सघन भाव से आकृष्ट हो गया। वह उससे परिणय-सम्बन्ध चाहने लगा। पर ऐसा कहाँ होना था ! नायिका का व्याह समाज की इच्छा से किसी और के साथ हो गया। नायक के समक्ष ही यह सब कुछ हो गया। नायक के माथे चिर-वियोग की शिला पड़ी। जिसे सरोवर न डुबो सका, वियोग ने डुबो दिया।

ऊपर की रचनाओं की भाँति इस कथा में भी चरित्र-वैशिष्ट्य तो कुछ विशेष है ही नहीं। दोनों ही प्राणी आदर्श प्रेमी और परिमार्जित रुचि के हैं। नायिका अनन्त सुन्दरी तथा नायक अतृप्त-सौन्दर्य-पायी। नायिका का नाम-ग्राम इसमें भी नहीं आया है। यहाँ सक्रियता नारी की ओर से है। प्रेम भावुक, उत्सर्ग-मय और आदर्शवादी है। कहानी घरती के धुवें-धन्वे से ऊपर, सुषमा-लोक की अकल्प विभूति है। प्रेम के शाश्वत, व्यापक और तितिक्षा मय दर्दिले वातावरण की गूँजों के बीच, दुर्बलता और व्यावहारिकता का कर्कश स्वर कवि की किशोर-कल्पना और आदर्शवादी युवक-भावना को स्वीकार्य नहीं। प्रेम भावना के हृदय-सोमित पथ से ही बढ़ा है, उसमें सामाजिक यथार्थ और द्वन्द्व संघर्ष की चेतना प्रबुद्ध नहीं है। कथा अत्यन्त छोटी है और उस पर ही प्रकृति के संवेदनात्मक हेतुमास, रूप-सौन्दर्य की विवृति, प्रेम की भावुक प्यास और वियोग-व्यथा की आन्तरिक अनुभूति-मयी शैल्या की छाजन हुई है। पुस्तक वस्तुतः प्रेम, रूप सौन्दर्य और पीड़ा के विह्वल भावों को उडेल कर शान्ति पाने के लिए लिखी गयी है। प्रारम्भ में संध्या-प्रकृति का सुन्दर वर्णन है। नायक-नायिका की सम्मिलनकालीन सौन्दर्य-माधुरी की छटा भी विस्तारित हुई है।

‘नख-शिख’ भी आ गया है। प्रेम और विरह की ऐसी मार्मिक उद्भावनाएँ कवि की प्रतिभा की परिचायक हैं। विरह की विविध दशाओं का एक ऐसा चित्रात्मक और सूक्ष्म निदर्शन हृदय को रस-भावना से भर देता है। पूर्व-राग, संयोग और विरह पर कवि की उक्तियों अत्यन्त मूर्ति-प्रदायिनी एवं विदग्ध हैं। कथा का प्रवाह मंथर और प्राचीन रस-परम्परा के नाटकों जैसा है, जहाँ नाटककार संघर्ष के लिए नहीं, रस-विस्तार के लिए कथा को धीरे धीरे बढ़ाता जाता है। इसीलिए डा० नगेन्द्र ने इसे (वही, पृ० ९४) ‘प्रबन्ध-काव्य’ नहीं ‘गीति-काव्य’ कहा है। लम्बी प्रेमोक्तियों, विरह-वचनावलियों और आन्तरिक तथा कवि के वैयक्तिक भावों के प्रलम्ब वर्णनों के साथ घटना खो-सी गयी है। यहाँ कथान कथा के लिए आयी है और न सामाजिक यथार्थ के लिए, वह कवि की आत्मानुभूति को वाणी दे मनोतान्त्रिक कर्षण (टेंशन) को मृदुल बनाने के लिए केवल सहारे की आड़ के लिए आयी है। कथा के बहाने कवि को जो कहना था, वही कृति का लक्ष्य है।

‘ग्रन्थि’ की भाषा अधिक तत्सम-प्रधान, आलंकारिक एवं सचेष्ट-प्रसाधित है। कवि का आरम्भिक प्रयास है, इससे कहीं-कहीं कृत्रिमता और अनिर्वाहता का अभाव भी खटकने लगता है। सक्रियता का अभाव होने पर भी वह कृति, भावों की मूर्तिमत्ता एवं उद्भावनाओं की रमणीयता की दृष्टि से बड़ी प्रभावक है। ‘ग्रन्थि’ की निराशा और उसका विपाद भी बड़ा रस-मय है—

“शैवलनि, जाओ मिलो तुम सिंधु से,
अनिल, आलिंगन करो तुम व्योम का;
चन्द्रिके, चूमो तरंगों के अधर !
उडुगणों, गाओ पवन-बीणा बजा।
पर हृदय सब भौंति तू कंगाल है,
उठ, किसी निर्जन विगिन में बैठकर
अश्रुओं की वाद में अपनी चिको
भ्रम भावी को डुवा दे आँख-सी।”

विरही का यह व्यापार कितना सचित्र है—

“याद है मुझको अभी वह जड़ समय,
व्याह के दिन जब विकल दुचेह हृदय
अश्रुओं से तारकों को विजन में
गिन रहा था व्यस्त हो, उद्धान्त हो।”

मन से होते मनुज कलंकित,
रज की देह सदा से क्लृप्त
प्रेम पतित-पावन है, तुमको
रहने दूँगा मैं न कलंकित ।”

—[‘स्वर्ण धूलि’]

‘परकीया’ का विनय भी एक पतिता, करुणा को यह कहकर अपनाता है कि ‘वही सत्य जो आप हृदय से, शेष शून्य जग का आडम्बर !’ । ‘स्वर्ण-किरण’ पुस्तक में भी कथा-तत्त्व के कुछ सूत्र यत्र-तत्र बिखरे हैं ! ‘अवगुंठिता’ कविता में प्रश्नोत्तर है ।

‘स्वर्ण-किरण’ की ‘अशोक वन’ रचना—यह कथात्मक रचना है और उन्नत छोटे छोटे गीतों में फैली है । इसके पात्र भी रूपकात्मक या प्रतीकात्मक हैं । सीता पार्थिव-चेतना तथा राम ईश्वरत्व के प्रतीक हैं । धरा-चेतना सीता और सत्य-रूप राम के परिणय में ही लोक-मगल है । रावण जड़ भौतिकता का प्रतीक माना गया है । राम (सत्य) सीता (धरा-चेतना) को रावण (जड़ भूत-वाद) से मुक्त कर नव्य मानवी संस्कृति का विकास करते हैं । पिछली ‘धनुष-भंग’ आदि घटनाओं की भी प्रतीकात्मक व्याख्या हुई है । रावण सीता को धरा की शोभा कहकर प्रणत होता है । फिर लंका-दहन होता है । ‘पावक-वाहन’ युग का कर्दम जलाकर धन्य हैं । सीता (चेतना) और राम (सत्य) के मिलन-पूर्व सीता की अग्नि-परीक्षा भी होती है—‘प्रभु क्यों ली यह अग्नि परीक्षा ?’ इन रचनाओं में ‘पल्लव’ की रचनाओं की भांति, रिक्ति की पूर्ति आत्माभिव्यञ्जक अनुभूति से नहीं, विषय-निष्ठ चिन्तन और वैचारिक व्याख्या से हुई है । इनमें भी कथा अत्यन्त गोण और विचार एवं चिन्तन की प्रभृति ही मुख्य है । कथा गीतों में मालायित है ।

‘मानसी’—नारी-नर-सम्बन्ध के निरूपण के लिए लिखा गया यह एक रूपक है । इसमें सात दृश्य हैं । समस्त कथा एकाकी नाटक के तन्त्र पर लिखित है । पात्र कई युगों के प्रतिनिधि हैं और पिक चातक भी अवतरित किये गये हैं । एक नवयुवक एक कोकिल (युवती) से नव प्रणय-गान का अनुरोध करता है । वह अपने गीत में प्रेम को शापग्रस्त शब्द बतलाती है । नारी कोमल है और प्रणय में विरह वैधा है । युवक कहता है कि तुम प्रणय-ताप को वचाकर चलो । कोकिल कहती है कि प्रणयवेग दुर्निवार है । कोयल युवक से प्रेम-याचना करती है आर युवक उसे अपने और उसके जीवन का वैषम्य समझाकर लौटाना चाहता है । इसके बाद दूसरे दृश्य में प्रेम का

प्रशंसक पपीहा आता है। पपीहे के आदेश पर युवक युवती को चुलना है। वह नयी शक्ति के साथ आने का वचन देती है। तीसरे 'दृश्य' में रुदिवद्धा परदेवाली नारियाँ, प्रेमाराधिका गोपिकाएँ और विरागिनी भिक्षुणियों आती हैं। चौथे में नेपथ्य के गीत से गोपियों और भिक्षुणियों दो छोरों पर स्थित, अपूर्ण और भ्रान्त बताई जाती हैं। यहीं, शरीर-सुन्दरी किन्तु हृदय-गौरवहीन आधुनिका की निन्दा भी है। पंचम दृश्य में दो नेपथ्य गीत हैं। एक में शारदा से नव-नारी पैदा करने का विनय है और दूसरे में उनकी स्वीकृति। षष्ठ दृश्य में हृदय-रूप नारी घरती को स्वर्ग बनाती है। सप्तम दृश्य में, श्रम में ही प्रणय की सार्थकता बताते हुए धरा-प्रेम का उपदेश है। पंचाङ्गिनी 'ज्योत्स्ना' नाटिका के विन्यास-तंत्र पर ही यह गीति-एकाकी भी है। दोनों की भूमियों में बड़ा अन्तर है। 'मानसी' की समस्या प्रेम है, पर 'ज्योत्स्ना' का सम्पूर्ण मानव-जीवन। 'ज्योत्स्ना' के गद्य-नाटिका होने से, उस पर विचार करना यहाँ प्रकृत नहीं है। 'मानसी' में भी कथा, प्रवाह के कौशल का तनिक भी लाभ नहीं उठाया गया है। पात्र युग-दृष्टि के प्रतिनिधि और गीत भाव-व्यञ्जना की इकाइयाँ। इन रचनाओं में कथा-नाटकीयता की दृष्टि भाव-प्रसार और चिन्तन-विस्तार में डूबकर खो गयी है। अन्तर्वादिता और अन्तःसौन्दर्य की व्यञ्जना के प्रयास के कारण, जीवन-जगत् की घटनात्मक अभिव्यक्ति और कथात्मक विधान अत्यन्त निरस्त है। प्रत्यक्ष कथन और 'उत्तम-पुरुष-प्रणाली' की रुचिशीलता ने कथात्मक उपक्रम और उसके बुद्धि-भार की ओर से कवियों में अरुचि पैदा कर दी थी।

महादेवी जी की कविताएँ शुद्ध गीत-प्रगीत हैं। उनके काव्य में स्वानुभूति और उसकी चित्रात्मक अभिव्यक्ति निरन्तर निखरती गयी है। कथात्मक सूत्रों से उनके गीत-तंत्र का कोई सम्बन्ध नहीं। उनके गीत तुर के-ने गीत नहीं हैं जिनमें कथा और घटना की नाटकीय अप्रत्यक्षता छुली हुई है। देवी जी के गीत एक-भावाम्र एवं एकानुभूत्यात्मक हैं। इन शुद्ध वैयक्तिक अनुभूतियों में आत्म-कथन का सीधापन है। अपनी कथात्मक रुचि को इन्होंने सस्म-णात्मक रेखा-चित्रों में व्यक्त किया है।

टा० रामबुमार वर्मा के कुछ प्रबंध भी इसी काल के हैं। वर्मा जी 'छाया'-परिवृत्त के ही फाँव हैं। उनके गीत गहस्य-चिन्तन से प्रेरित हैं और उनमें विषाद-निष्ठ अनुभूति एवं चिन्तन की ही अभिव्यञ्जना हुई है। 'वीर हम्मोर', 'चित्ता की चिता' और 'निर्भीय' उनके काव्य-प्रबन्ध हैं और 'शुजा' ('नप-राशि' में सगृहीत) और 'नूरजहाँ' आदि प्रबंध-कविताएँ हैं। 'वर्मा' जी की

कवि-वाणी पहले 'द्विवेदी'-युगीन अभिव्यक्ति-प्रणाली की छाया में प्रस्फुटित हुई है। 'वीरहम्मीर' सन् १९२० में प्रकाशित हुई और उसमें श्री मैथिलीशरण जी गुप्त के प्रिय छन्द 'हरिगीतिका' का प्रयोग हुआ है। इतिहास-प्रसिद्ध हम्मीर-देव का ऐतिहासिक आख्यान पुस्तक का गृहीत विषय है। काव्य वर्णनात्मक है। 'कुल ललना' में सगृहीत वीर-बालाओं की चरित्र-निदर्शनी कविताएँ भी 'द्विवेदी-युग' की आदर्शवादी इतिवृत्तात्मक शैली से दूर नहीं जा सकी हैं। इसी प्रकार 'चितौर की चिता' भी एक वर्णन-प्रधान ऐतिहासिक खण्ड-काव्य है। वीरबाला चितौर की पद्मिनी का जौहर-वृत्त सरलता और प्रवाह के साथ वर्णित हुआ है, किन्तु इस पुस्तक में नव-युगीन प्रभाव भाव और भाषा दोनों पर ही परिलक्षित होते हैं। 'शुजा' कविता में 'छाया'-युगीन अनुभूतिगत सूक्ष्मता और लाक्षणिक भाषा की दिशा स्पष्ट हो जाती है। कथाधार तो ऐतिहासिक ही है, पर प्रकृत विषय के निरूपण की दृष्टि कवि की निजता से प्रभावित है। 'शुजा' का चरित्र अथवा ऐतिहासिक मूल्य ऐसा नहीं है कि वह 'द्विवेदी'-युगीन किसी आर्य-समाजी प्रेरणा में उन्मिष्ट व्यक्ति को आकृष्ट कर सके, पर जीवन की प्रकृत विडम्बनाओं और अपदाओं के भीतर भी कश्य और अभिव्यंग को ढूँढ़ने की निजी दृष्टि का उन्मेष इस कविता में परिलक्षणीय है। 'शुजा' में कथा का आकर्षण प्रधान नहीं है और न स्वयं कवि ही उसके घटनात्मक महत्त्व से खिंचकर उधर गया है। यहाँ घटिति नहीं, घटनाओं में छिपी मानव-जीवन की सामान्य सम्भावनाएँ, मानव-स्थितियों का व्यापक सुख दुःख और मानव-नियति की कर्णता आदि का चित्रण प्रमुख है। प्रजातांत्रिकता में दो परस्पर-विरोधी छोर समझसता प्राप्त करते हैं। एक ओर तो प्रत्येक व्यक्ति का व्यक्तित्व इसलिए महत्त्व पाता है कि हर व्यक्तित्व समान है और श्रीमन्तता एवं आभिजात्य पर आधृत व्यक्ति-वैशिष्ट्य अमहत्त्वपूर्ण बन जाते हैं, दूसरी ओर सबकी सैद्धान्तिक समानता की मान्यता के साथ, व्यक्ति-व्यक्ति में अनुस्यूत एकता का सत्य भी प्रस्फुटित होता है और एक निश्चित सीमा-मान के पश्चात् वैयक्तिक वैषम्य भी अस्वीकृत होने लगता है। छायावादी काव्य में भी ये दोनों रूप खिंच आये हैं। एक ओर तो हर कवि ने अपनी निजी आशा-निराशा के स्वप्नों का गान किया, दूसरी ओर व्यक्ति-व्यक्ति में अनुस्यूत वे अशक्तियाँ भी सहानुभूति का पात्र बनीं और लघु से लघु व्यक्ति भी सम-स्तर पर अभिव्यक्ति का अधिकारी बना। सबका महत्त्व है, इस लिए एक व्यक्ति का भी महत्त्व है और वह उपेक्षणीय नहीं; किन्तु सब का महत्त्व है, इसलिए एक का भी इतना महत्त्व नहीं कि उससे अन्य महत्त्व हीन हो जाय। वैयक्तिकता और अन्य सामान्य व्यक्तियों के महत्त्व का ख्यापन—ये दोनों

ही तत्त्व 'छाया'-युगीन काव्य में और प्रत्येक कवि के काव्य में किंचित् न्यूनाधिक्य के साथ आये हैं। शुजा जैसे पात्रों के दुःख-दर्द का गायन, मानव के इसी सामान्य दुःख-सुख-गायन की प्रवृत्ति-दिशा का सकेतक है। दारा, शुजा, औरंगजेब और मुराद-ये शाहजहाँ के चार पुत्र थे। राज्य का अधिकारी बनने के लिए औरंगजेब शुजा का पीछा करता है। शुजा भागकर अराकान के राजा के यहाँ पहुँचा, पर वहाँ भी शरण न मिली, अन्त में अराकान में सदा के लिए विलुप्त हो गया। कवि का अराकान के प्रति भावुक प्रश्न है—'कहाँ है शुजा !' इसमें चरित्र या कथा-वैचित्र्य की प्रधानता नहीं है। शुजा के भीतर प्रविष्ट होकर कवि अत्यन्त सहृदयता और समवेदना से उसकी वेदनाओं की अभिव्यक्ति करता है। वेदना-चित्रण और करुणा-पूर्ण निराशा की वृत्ति काव्य की मूल संवेदना है। 'नूरजहाँ' कविता में भी वर्मा जी ने सहानुभूति-पूर्ण वर्णन को प्रस्तुति दी है। भावुकता और अनुभूति के साथ सुन्दर कल्पना का समावेश हुआ है।

प्रबन्धात्मक काव्य-प्रयासों में 'निशीथ' वर्मा जी की सफल कृति है। काव्य की मुख्य पात्री कमला है। कवि ने उसे पूर्ण सहानुभूति प्रदान की है। प्रबन्ध में निराशा, प्रेम और करुणापूर्ण वेदना की पूर्ण विवृति है। श्री सुमित्रानन्दन जी पन्त ने इसमें अपने 'स्नेह-शब्द' प्रदान किये हैं, जिसमें 'निशीथ' की कथा में उन्होंने 'करण कलना की दीपावली' का अनुभव किया है। काव्य बारह सगों में विभक्त है। कथा-प्रवाह, भाव-विश्लेषण, वेदना-चित्रण और आन्तरिक अनुभूतियों से सुसज्जित है। डा० वर्मा छायावादी कवियों के बीच ऐसे कवि हैं जिनका प्रारम्भिक जीवन 'गुप्त' जी की प्रबन्धात्मक शैली के स्वाद से काव्य-संस्कारित हुआ है और जिन्होंने अपने प्रबन्धों में अधिक स्पष्टता वरतने का प्रयास किया है। चिन्तन और भावानुभवों की स्पष्टता के प्रति सजगता उनकी प्रतिभा की मूल-गत विशेषता रही है। इसीसे 'निराला' और 'पन्त' आदि के प्रबन्धों की भाँति उनमें आनुभूतिक जटिलता और कल्याणात्मक अस्पष्टता नहीं आने पायी है। आरम्भ से चिन्तन-शोल होने के कारण वर्मा जी दार्शनिक जटिलता में भले डूब गये हों, पर अभिव्यक्ति-गत जटिलता बहुत कुछ दूर रही। इधर वर्मा जी के केवल गीत ही प्रकाश में आते रहे हैं, कोई प्रबन्ध नहीं दिखाई पड़ा। 'एकलव्य' नामक महाकाव्य की चर्चा पिछले कई वर्षों से है, पर वह प्रकाश में नहीं आया। श्री 'भक्त' जी की 'नूरजहाँ' भी छायावादिता से अस्पष्ट नहीं है, यद्यपि उसकी कथा कहीं-कहीं अत्यन्त वर्णनात्मक भी है, पर ताप और उद्ग्रास असंदिग्ध है।

आरम्भ में छायावादी कवियों में अधिकांश ने कथा का सूक्ष्म आचार लिया था, किन्तु धीरे-धीरे भाव-प्रधान गीतों की स्पष्टता में प्रबन्ध-संचयन

कवि-वाणी पहले 'द्विवेदी'-युगीन अभिव्यक्ति-प्रणाली की छाया में प्रस्फुटित हुई है। 'वीरहम्मीर' सन् १९२० में प्रकाशित हुई और उसमें श्री मैथिलीशरण जी गुप्त के प्रिय छन्द 'हरिगीतिका' का प्रयोग हुआ है। इतिहास-प्रसिद्ध हम्मीर-देव का ऐतिहासिक आख्यान पुस्तक का गृहीत विषय है। काव्य वर्णनात्मक है। 'कुल ललना' में सगृहीत वीर-बालाओं की चरित्र-निदर्शनी कविताएँ भी 'द्विवेदी-युग' की आदर्शवादी इतिवृत्तात्मक शैली से दूर नहीं जा सकी हैं। इसी प्रकार 'चित्तौर की चिता' भी एक वर्णन-प्रधान ऐतिहासिक खण्ड-काव्य है। वीरबाला चित्तौर की पद्मिनी का जौहर-वृत्त सरलता और प्रवाह के साथ वर्णित हुआ है, किन्तु इस पुस्तक में नव-युगीन प्रभाव भाव और भाषा दोनों पर ही परिलक्षित होते हैं। 'शुजा' कविता में 'छाया'-युगीन अनुभूतिगत सूक्ष्मता और लाक्षणिक भाषा की दिशा स्पष्ट हो जाती है। कथाधार तो ऐतिहासिक ही है, पर प्रकृत विषय के निरूपण की दृष्टि कवि की निबत्ता से प्रभावित है। 'शुजा' का चरित्र अथवा ऐतिहासिक मूल्य ऐसा नहीं है कि वह 'द्विवेदी'-युगीन किसी आर्य-समाजी प्रेरणा में उन्मिष्ट व्यक्ति को आकृष्ट कर सके, पर जीवन की प्रकृत विडम्बनाओं और अपदार्थों के भीतर भी कथ्य और अभिव्यक्ति को ढूँढ़ने की निजी दृष्टि का उन्मेष इस कविता में परिलक्षणीय है। 'शुजा' में कथा का आकर्षण प्रधान नहीं है और न स्वयं कवि ही उसके घटनात्मक महत्त्व से खिंचकर उधर गया है। यहाँ घटिति नहीं, घटनाओं में छिपी मानव जीवन की सामान्य सम्भावनाएँ, मानव-स्थितियों का व्यापक सुख दुख और मानव-नियति की कर्तव्यता आदि का चित्रण प्रमुख है। प्रजातान्त्रिकता में दो परस्पर-विरोधी छोर समझसतता प्राप्त करते हैं। एक ओर तो प्रत्येक व्यक्ति का व्यक्तित्व इसलिए महत्त्व पाता है कि हर व्यक्तित्व समान है और श्रीमन्तता एवं आभिजात्य पर आधृत व्यक्ति-वैशिष्ट्य अमहत्त्वपूर्ण बन जाते हैं, दूसरी ओर सबकी सैद्धान्तिक समानता की मान्यता के साथ, व्यक्ति-व्यक्ति में अनुगूथ एकता का सत्य भी प्रस्फुटित होता है और एक निश्चित सीमा मान के पश्चात् वैयक्तिक वैषम्य भी अस्वीकृत होने लगता है। छायावादी काव्य में भी ये दोनों रूप खिंच आये हैं। एक ओर तो हर कवि ने अपनी निजी आशा-निराशा के स्वप्नों का गान किया, दूसरी ओर व्यक्ति-व्यक्ति में अनुगूथ वे अशक्तियों भी सहानुभूति का पात्र बनीं और लघु से लघु व्यक्ति भी सम-स्तर पर अभिव्यक्ति का अधिकारी बना। सबका महत्त्व है, इस लिए एक व्यक्ति का भी महत्त्व है और वह उपेक्षणीय नहीं, किन्तु सब का महत्त्व है, इसीलिए एक का भी इतना महत्त्व नहीं कि उससे अन्य महत्त्व हीन हो जायें। वैयक्तिकता और अन्य सामान्य व्यक्तियों के महत्त्व का ख्यापन—ये दोनों

ही तत्त्व 'छाया'-युगीन काव्य में और प्रत्येक कवि के काव्य में किंचित् न्यूनाधिक्य के साथ आये हैं। शुजा जैसे पात्रों के दुःख दर्द का गायन, मानव के इसी सामान्य दुःख-सुख-गायन की प्रवृत्ति-दिशा का सकेतक है। दारा, शुजा, औरगजेन्द्र और मुराद-ये शाहजहाँ के चार पुत्र थे। राज्य का अधिकारी बनने के लिए औरगजेन्द्र शुजा का पीछा करता है। शुजा भागकर अराकान के राजा के यहाँ पहुँचा, पर वहाँ भी शरण न मिली, अन्त में अराकान में सदा के लिए विभुत हो गया। कवि का अराकान के प्रति भावुक प्रश्न है—'कहाँ है शुजा !' इसमें चरित्र या कथा-वैचित्र्य की प्रधानता नहीं है। शुजा के भीतर प्रविष्ट होकर कवि अत्यन्त सहृदयता और समवेदना से उसकी वेदनाओं की अभिव्यक्ति करता है। वेदना-चित्रण और करुणा-पूर्ण निराशा की वृत्ति काव्य की मूल सवेदना है। 'नूरजहाँ' कविता में भी वर्मा जी ने सहानुभूति-पूर्ण वर्णन को प्रसूति दी है। भावुकता और अनुभूति के साथ सुन्दर कल्पना का समावेश हुआ है।

प्रबन्धात्मक काव्य-प्रयासों में 'निशीथ' वर्मा जी की सफल कृति है। काव्य की मुख्य पात्री कमला है। कवि ने उसे पूर्ण सहानुभूति प्रदान की है। प्रबन्ध में निराशा, प्रेम और करुणापूर्ण वेदना की पूर्ण विवृति है। श्री सुमित्रानन्दन जी पन्त ने इसमें अपने 'स्नेह-शब्द' प्रदान किये हैं, जिसमें 'निशीथ' की कथा में उन्होंने 'करुण कल्पना की दीपावली' का अनुभव किया है। काव्य बारह सगों में विभक्त है। कथा-प्रवाह, भाव-विश्लेषण, वेदना-चित्रण और आन्तरिक अनुभूतियों से सुसज्जित है। डा० वर्मा छायावादी कवियों के बीच ऐसे कवि हैं जिनका प्रारम्भिक जीवन 'गुप्त' जी की प्रबन्धात्मक शैली के स्वाद से काव्य-संस्कारित हुआ है और जिन्होंने अपने प्रबन्धों में अधिक स्पष्टता वरतने का प्रयास किया है। चिन्तन और भावानुभवों की स्पष्टता के प्रति सजगता उनकी प्रतिभा की मूल-गत विशेषता रही है। इसीसे 'निराला' और 'पन्त' आदि के प्रबन्धों की भोंति उनमें अनुभूतिक जटिलता और कल्पनात्मक अस्पष्टता नहीं आने पायी है। आरम्भ से चिन्तन-शील होने के कारण वर्मा जी दार्शनिक जटिलता में भले उतर गये हों, पर अभिव्यक्ति-गत जटिलता बहुत कुछ दूर रही। इधर वर्मा जी के केवल गीत ही प्रकाश में आते रहे हैं, कोई प्रबन्ध नहीं दिखाई पड़ा। 'एकलव्य' नामक महाकाव्य की चर्चा पिछले कई वर्षों से है, पर वह प्रकाश में नहीं आया। श्री 'भक्त' जी की 'नूरजहाँ' भी छायावादिता से अस्पष्ट नहीं है, यद्यपि उसकी कथा कहीं-कहीं अत्यन्त वर्णनात्मक भी है, पर ताप और उल्लास असंदिग्ध है।

आरम्भ में छायावादी कवियों में अधिकांश ने कथा का सूक्ष्म आधार लिया था, किन्तु धीरे-धीरे भाव-प्रधान गीतों की स्फुटता में प्रबन्ध-सघटन

बिखरता गया। 'पन्त' जी ने 'ग्रथि' के पश्चात् 'मानसी' (गीति-नाट्य) के अतिरिक्त कोई ठोस प्रयास इस दिशा में नहीं किया। 'प्रसाद' जी की 'कामायनी' ने, 'प्रेम-पथिक' एवं अन्य प्रबन्ध-कविताओं के पश्चात् उनकी प्रबन्धात्मक सम्भावना का चमक निदर्शन सन् १९३६ में प्रस्तुत किया। इसके पूर्व, वे स्फुट गीत और कविताएँ ही प्रकाश में लाते रहे। धीरे-धीरे इस युग की कविताओं की स्फुटता की ओर बहुतों की उँगली उठने लगी। आलाचकों ने प्रकीर्णता की ओर ध्यान दिलाना प्रारम्भ किया। प्रबन्धों की कमी के इस आक्षेप से कुछ कवि दोलायमान हुए। विहार की बहुत-सी प्रतिभाओं ने प्रबन्धों की दिशा में लेखनी उठाई है। सर्व श्री मोहनलाल महतो 'वियोगी' और 'प्रभात' (केदारनाथ मिश्र) आदि के अतिरिक्त कविवर 'दिनकर' जी भी, 'रास की मुरली की पुकार' से आगे, 'कुरुक्षेत्र' के शस्त्र-गान के बीच, नव-सांस्कृतिक समस्या की भूमिका में समाजवादी दर्शन की गौरव-चाणी को प्रबन्धायित करने उठे। 'आर्यावर्त' का विराट् चित्राधार तो खुला ही, 'कैत्रेयी' आदि चरित्रों की आन्तरिक पुनर्व्याख्या भी प्रारम्भ हुई। इधर श्री रुद्र, 'नारायण' एवं पोद्दार रामावतार 'अरुण' आदि ने 'छाया-युग' की अनुभूति-मयी, सूक्ष्म-स्पर्शिणी पद्धति पर कई सुन्दर प्रबन्धात्मक प्रयास किये हैं। इधर श्री विश्वनाथ लाल 'शैदा' के दो प्रबन्ध-काव्य 'समुद्र-मथन' और 'मदालसा' भी प्रकाश में आये हैं। श्री 'शैदा' जी भारतीय सस्कृति के बड़े अनुरागी एवं गहन स्वाध्यायी हैं। उनके प्रबन्ध इससे पूर्णतः लामोपेत हैं, साथ ही इनमें 'द्विवेदी-युग' से लेकर 'छाया युग' की अधिकांश शैलियों का प्रतिनिधित्व भी हुआ है। 'मदालसा' का कथा-तत्त्व नागरूक है, किन्तु 'समुद्र-मथन' 'कामायनी'-पद्धति पर लिखा गया काव्य-प्रबन्ध है, जिसमें सभी 'मथन'-प्राप्त रत्नों का सुन्दर एवं प्रतीकात्मक चित्रण हुआ है। भाषा की तत्समता अधिक होने पर भी दोनों की वर्णन-संरक्षण पिछले खेव के काव्यों से अधिक स्पष्ट और कथा के स्थूल-सूक्ष्म तार अधिक सजगता के साथ व्यवस्थित हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि 'छाया-युग' की कविता में कथा-तत्त्व को गौण स्थान प्राप्त हुआ है। प्रत्यक्षरूप से और अधिकांशरूप में उत्तम पुरुष पद्धति पर अपनी भावानुभूतियों के अभिव्यञ्जन के इस युग में, कथा सगठन का महत्त्व मिल पाना बड़ा अमनोवैज्ञानिक था, वैसा हुआ भी नहीं। प्रारम्भ में कुछ प्रयास हुए थे, पर कथा भावात्मक प्रतिक्रिया और अन्तरानुभूतियों के प्रभुत्व में बिखर-कर भाव-प्रसूति में हृद गई। बाद में कवियों ने स्वतंत्र गीत-प्रगीतों को ही मुख्य रूप से आत्माभिव्यञ्जन का माध्यम बनाया। 'विषय' के स्थान पर जब

‘विषयी’ प्रमुख हो जाता है, तब वस्त्वात्मकता की अपेक्षिणी कथा महत्त्व-हीन हो जाती है। बाद को पुरानी धारा के विचारकों के अतिरिक्त ‘छाया-युगीन काव्य के समर्थक-प्रवर्धक आलोचकों ने यह कहना प्रारम्भ किया कि गीत-प्रगीत तो स्फुट रागों पर आधृत होते हैं। उनमें आत्मा का क्षण-रूप ही आलोकित हो सकता है, आत्मा का अविरल प्रवाह नहीं; क्योंकि चिन्तन, दर्शन और राष्ट्र या जाति की समष्टि-गत आत्मा के प्रवाह को गीतों के लघु सौँचों में भर पाना कठिन है। गीतों में व्यष्टि-आत्मा भले ही प्रकाश-वर्षा करे, पर सम्पूर्ण राष्ट्र के सामूहिक जीवन को समुन्नयन, प्रबोध-दिशा और सार्वदेशीय प्रसार-प्ररोहण प्रदान करने के लिए एक वृहत्तर वध और प्रशस्ततर भूमिका की आवश्यकता होती है। किसी प्रख्यात कथा के अनुबन्ध से ये सभी गुण खिंच आते हैं। इधर कथानुबन्ध इतना अ-महत्त्व-पूर्ण हो गया था कि कथा-बन्ध के सिद्ध कवि श्री ‘गुप्त’ जी भी उधर आकृष्ट हो गये। ‘यशोधरा’ और ‘द्वापर’ तो एक प्रकार से आन्तर भाव-विन्यास की ही कृतियाँ हैं। ‘यशोधरा’ में गद्य-पद्य का मिश्रण ही नहीं, पद्यों में भी स्फुट गीति-कविताओं और स्फुट पद्यों का प्राधान्य है। दोनों ही कृतियों में पात्रों के आधार पर काव्य-खण्डों को विन्यस्त किया गया है। ‘साकेत’ में भी ‘गुप्त’ जी ने गीतों को स्थान दिया। ‘सिद्धराज’ में कथान्विति के स्थान पर चरित्रान्विति ही एकत्व का विधान करती है। समस्त कथानक आन्तर-स्पर्श से पुलकित एवं आभ्यन्तर अभिव्यञ्जनाओं से प्रच्छादित है। इसी कथा-गीणता को ध्यान में रखकर पं० विश्वनाथ प्रसाद जी मिश्र ने ऐसे ‘पंच-सन्धि’-हीन एवं शिथिल कथा-बंध-युक्त प्रबन्धों को ‘एकादश काव्य’ (‘वाङ्मय-विमर्श’, पृ० ४५) की संज्ञा दी है। ‘व्यञ्जनाओं के पहाड़’ एवं ‘मार्गाचलो’ में प्रति-हत होती हुई प्रबन्ध-कथा-धार पर श्री ‘मिश्र’ जी ने बड़ा क्षोभ प्रकट किया है।

इन सब के उत्तर में ‘प्रसाद’ जी की ‘कामायनी’ आर्या जिसमें परंपरागत रूढ़ि के रूप में गृहीत ‘महाकाव्य’-परिभाषा को अस्वीकार करते हुए, एक क्षीण किन्तु अत्यन्त सांकेतिक कथा-सूत्र पर ऐसा महाग्रन्थ प्रणीत हुआ, जिसने न केवल समस्त पूर्व आक्षेपों का सकल उत्तर दिया, वरन् समग्र ‘छायायुगीन’ विशिष्टताओं को पूर्णतम प्रौढ़ विकास भी प्रदान कर दिया। एक साथ ही इतिहास, पुराण, दर्शन, मनोविज्ञान, मानव-जीव शान्त्र आदि सभी दृष्टियों को ‘कामायनी’ ने एक युगानुकूल संगति तो दी ही, मानवता का इति-हाम दिखाते हुए ऐसे शाश्वत सत्यों का भी महदाख्यान किया जिनके प्रकाश से त्रिकाल जगमगाया है।

आज का काव्य-गत कथा-तत्त्व प्रतीकात्मकता, रूपकत्व, अन्योक्ति, समा-

सोक्ति और शिथिलबन्ध को अपनाए हुए भी पिछले खेवे से अधिक स्पष्ट एवं सुव्यवस्थित है। छायावादी अन्तः सौन्दर्य और कथा की नवीन ग्रहण-विधि के संयोग से आज का कलाकार नवीन संभावनाएँ ला सकेगा, ऐसी आशा स्यात् दुराशा न होगी। इतने विवेचन और विश्लेषण के पश्चात् हम छाया-युगीन काव्य में आये कथारूप के विषय में अन्त में निम्न स्थापनाएँ कर सकते हैं—

(१) इस युग के कवि ने पौराणिक कथाएँ तो ली हैं, पर इन्होंने 'द्विवेदी-युग' से आगे बढ़कर उसकी नवीन और युगोपयोगी व्याख्याएँ की हैं। (२) इन कवियों ने सम्पूर्ण कथा की इतिवृत्तात्मकता को न लेकर उसके कुछ-एक मार्मिक और मनोनुकूल अंशों को ही लिया है। इन्हीं अंशों की विस्तृत व्याख्या और नवीन अर्थों की सन्निहिति से इन कवियों ने अपने उद्देश्य की पूर्ति की है। पौराणिकता की मनोवैज्ञानिक और तर्क-सम्मत व्याख्या कर मानवीय अर्थों की नवीन उद्भावनाएँ भी हुई हैं। (३) इन काव्यों में व्यक्ति-निष्ठ अनुभूतियों की प्रधानता और जाह्यार्थता की गौणता है। (४) कल्पना-प्रधान और आत्म-निष्ठ होते हुए भी इन काव्यों में देश कालोपयोगी संदेश उभारे गये हैं और इनपर सामयिक, सामाजिक, राजनीतिक, दार्शनिक और सांस्कृतिक समस्याओं का प्रभाव पड़ा है, जिसे इन लोगों ने अपने निजी, अध्ययनात्मक एवं आदर्शवादी दृष्टि-कोणों से समाहित किया है। (५) इन रचनाओं में आध्यात्मिक के साथ सूक्ष्म मानवीय और मानवीय के साथ सूक्ष्म दार्शनिक संकेत एक साथ गुम्फित पाये जाते हैं। यह युग मानवीयता और दार्शनिकता के समन्वय का अनोखा युग है। 'तुलसीदास' और 'कामायनी' इसके उदाहरण हैं। इन लोगों ने दर्शन को मानव की व्यावहारिक सक्रियता देने का प्रयास किया है। (६) ये कवि इतिवृत्तात्मक वर्णन न करके अभीप्सित स्थलों का सूक्ष्म अंकन करते हैं। इसीसे स्थूल कथा-दृष्टि से उसमें असंतुलन भी कहा जा सकता है। (७) इनकी वर्णन-शैली चित्र-कलात्मक है। चित्रकार को मॉति ये केवल कुछ के सहारे समग्र वस्तु को झलकाने का प्रयास करते हैं। उसमें उभरकर आये स्थल दवे अंशों की भी धारणा करा देते हैं। (८) कुछ कृतियों में एक ही कथा का कारण कार्य-युक्त प्रवाह न ग्रहीत होकर स्फुट स्थलों का खण्ड-खण्ड मालाकार ग्रथन होता है। जैसे अलग-अलग पुष्प माल्य को रूप की पूर्णता देते हैं, उसी प्रकार कथा-खण्ड अलग-अलग आकर भी एक अन्तरायोजित पूर्णता प्रदान करते हैं। (९) स्थिति और पात्रों के स्थूल चित्रण के स्थान पर उनका मनोवैज्ञानिक चित्रण और अंकन भी हम घाग के कलाकार की विशेषता है। इस भाववादी युग ने कथा सूक्ष्मीकरण किया है।

छायावादी काव्य के 'लोक'-स्पर्श

समाज में जड़-जड़ मूल्यों के परिवर्तन का प्रश्न उठता है, तब-तब जीवन और उसके आधार-भूत मानों की फिर से व्याख्या होती है। इस व्याख्या-पुनर्व्याख्या में प्राचीन और नवीन उपकरणों का नवीन परिस्थितियों में पुनःपरीक्षण भी होता है। अपनी मानसिक स्थितियों एवं परिस्थितियों के लिए जो प्राचीन तत्त्व अनुकूल सिद्ध होते हैं, उन्हें अपने अनुकूल घटा-बढ़ा कर तो स्वीकार ही किया जाता है, नवीन की अवाञ्छनीय बातों को भी त्याग जाता है। जड़-जड़ मूल्य-मानों का प्रश्न उठता है, एक व्यवस्था के मूल्यों से जब व्यक्ति अमनुष्ट हो जाता है और अपनी वर्तमान परिस्थिति के साथ उनके संघर्ष का निरन्तर अनुभव करने लगता है तो इस वैषम्य में वह शाखा और तने को छोड़ कर व्यवस्था के आवश्यकता-मूल और मानवीय स्वभाव की तात्त्विकताओं की ओर जाता है। इसके लिए उसके तीन आधार होते हैं—(१) नवीन शोध अथवा विचार-भाव (२) इनके आनुकूल्य में आने वाले प्राचीन साहित्य के उपकरण (३) लोक रुचि और लोक-मनोभूमि। आज नृतत्त्व-शास्त्र का महत्त्व बढ़ता जा रहा है। किसी भी मान्यता अथवा रुचि-विशेष पर प्रश्न उठते ही इस शास्त्र की ओर भी दृष्टि दीड जाती है और लोक-जीवन तथा लोक-रुचि के प्रमाण की बात भी उठ पड़ती है। एकतंत्र एवं शिष्ट-तंत्र के आगे बढ़ कर सबसे मानव-विचारणा ने प्रजा-तंत्र के आदर्शों की उपलब्धि की है, जनता, जन-रुचि, जन-मत और लोक-जीवन के प्रश्न आधारीक महत्त्व के अधिकारी हो गये हैं। 'छाया-युग' का प्रारम्भ प्रजातांत्रिक आदर्शों के प्रसार एवं व्यक्ति स्वातन्त्र्य की मान्यता के साथ हुआ है। मुक्ति-कामी इन 'रागी' कवियों ने समाज-व्यवस्था, मानवीय सम्बन्ध-समवाय एवं साहित्य-परम्परा के विरुद्ध एक साथ ही विद्रोह किया था, जिसने परिपक्वता के साथ-साथ एक सामाजिक एवं मानसिक क्रान्ति का रूप ग्रहण कर लिया है।

'प्रसाद' की 'कामायनी' में बुद्धि और हृदय के संघर्ष की समस्या आज के समान की अति-बौद्धिकता के प्रति विद्रोह की ही समस्या है। हृदय की शान्ति और निर्मलता के लिए ही 'पन्त' जी ने प्रकृति की मातृत्वमयी निद्रालु गोद को अपनाया था। हिन्दी के तत्कालीन गृहीत छन्दों में हार्दिक सहजता के निर्वाह

न हो सकने के कारण ही 'निराला' जी ने कविता की छन्द-मुक्ति की घोषणा की। हृदय की भावनाओं को अधिक मूल्य देने और कृत्रिम जीवन के बोझों को उतार फेंकने की वृत्ति, यदि मानव की आदि-सहयोगिनी प्रकृति, वन्य शोभा और वन-फूलों की ओर जाय तो कोई अनौचित्य नहीं। कटे छटे उद्यानों से दूर वन-फूलों की ओर चलने का उद्घाष अकृत्रिम जीवन की या सेञ्चा ही फूटा था—चलो कवि वन-फूलों की ओर ! अति-सभ्यता, अति-बौद्धिकता और औपचारिकता से ऊबे इन कवियों ने अविकृत अथवा प्राकृत जीवन की ओर भी प्रस्थान किया है। अगरेजी के 'रोमानी पुनरुत्थान-युग' के कवियों ने भी अपने काव्यों में लोक-कथाओं और पौराणिक तथा लोक-जीवन के उपादानों (पात्रों, कहावतों आदि) को स्वीकार कर अपने मन्तव्यों की पुष्टि तो की ही है, प्रतीकादि से भाषा की अभिव्यक्ति-शक्ति को भी बढ़ाया है। छायावादी कवियों ने भी ग्राम-प्रकृति, ग्रामीण जीवन एवं लोक-वृत्तियों के द्वारा न केवल काव्य-वस्तु को ही नवीन किया है, वरन् लोक-भाषा एवं लोक-गीतों की व्यञ्जना-पद्धति से लाक्षणिकता, प्रतीकात्मकता एवं भावुकता का आदर्श लेकर अपनी काव्य-कला को संवेदनीय और सम्पन्न भी बनाया है। यह स्थापना अपने में कुछ विचित्र अवश्य लगेगी, क्योंकि अब तक अधिकांश आलोचकों ने छायावाद को आडल प्रभाव और बग-प्रभाव से अधिक महत्त्व नहीं दिया है। अनुभूतियों की सूक्ष्मता, वैयक्तिकता और कल्पनात्मकता के कारण यह काव्य अ-जनवादी, असाधारणीकृत और कला-काव्य घोषित किया गया है। साधारण पाठक भी प्रश्नशील हो उठता है कि छायावादी काव्य पिछले काव्य की अपेक्षा जटिल-तर लगता है, उसमें लोक-सरलता कहाँ ?

सत्य यह है कि इन कवियों ने लोक-काव्य की विशेषताओं को उनके प्राकृत रूप में नहीं ग्रहण किया है। लोक रुचि और लोक-गीतों की संवेदक विशेषताओं एवं अभिव्यक्ति-प्रणाली के मूल-स्रोतों का मर्म लेकर इन्होंने उसको परिमार्जित काव्य की भूमि पर सँवारा है। लोक-तत्त्वों के निकट कवि लोक-कवि बनकर नहीं, कला-कवि अथवा परिमार्जित काव्य-कर्त्ता के रूप में गये हैं। लोक-गीतों में 'द्रव्य' के रूप में मूल मानव-भाव और सहज अनुभूतियों की प्रधानता होती है और शैली के स्तर पर प्रतीक-योजना और लाक्षणिकता का प्राधान्य होता है। लोक-गीतों में एक सहजता एवं मोती के भीतर से झलकने वाले पानी की-सी तरलता होती है। प्रतीक योजना, लाक्षणिकता एवं व्यंग्यात्मकता का जो अभिव्यक्ति-मर्म 'छाया'-शैली का प्राण है, लोक गीतों से भी प्रेरित लगता है। यह तथ्य इसलिए बहुत स्पष्ट नहीं लगता

कि छायावादी कवियों में अनुभूतियों के साधारणीकरण की अपेक्षा वैशिष्ट्य और वैयक्तिकता अधिक है। इन कवियों ने व्यावहारिकता और शास्त्रायता की अपेक्षा रागात्मकता और स्वच्छन्दता को स्वात्म किया है। काव्य में कवि की निजी अनुभूति और भावना प्रधान होनी चाहिए, यहाँ से सभी कवि प्रस्थान करते हैं, पर उन आत्म-निष्ठ अनुभूतियों की व्यञ्जना में कल्पना की प्रमुखता और चित्रात्मकता से असामान्यता आ जाती है।

आचार्य 'शुक्ल' जी ने अपने इतिहास में पं० चदरी नाथ भट्ट, मुकुटधर पाण्डेय आदि को 'छाया-युग' के पूर्व ही, एक स्वच्छन्द काव्य-प्रणाली के जन्म-दाता के रूप में उपस्थित किया है। इनके पूर्व ही लखनऊ के 'ललित किशोरी' और 'ललित माधुरी' (सन् १८५६-७३ ई०) आदि ने सरल-सहज खड़ी बोली में लोक-प्रयोगों को मिलाकर कविताएँ की थीं। तुकनगिरि, रिसालगिरि, देवी सिंह आदि ने लावनियों में खड़ी बोली का प्रयोग कर लोक-रुचि को महत्त्व दिया था। काशी के काशीगिरि भी रचना कर चुके थे। पं० श्रीधर पाठक ने सन् १८८६ ई० में 'एकान्तवासी योगी' इसी लोक-छन्द और खड़ी बोली में लिखा था। खड़ी बोली की सहज-सरल शैली में तत्सम-शब्दों के तद्भव रूपों को सम्मान देते हुए श्रीधर पाठक जी ने तत्कालीन कविता की लोकोन्मुखता का परिचय दिया—

“प्राण-पियारे की गुन-गाथा, साधु ! कहाँ तक मैं गाऊँ ?
गाते-गाते चुके नहीं वह चाहे मैं ही चुक जाऊँ ।”

इस काव्य में वन्य प्रकृति की उन्मुक्त प्राकृत शोभा और स्वच्छन्द भावुक जीवन का बड़ा हृदय-स्पर्शी रूप प्रस्तुत हुआ है। इसकी कथा लोक-कथाओं के साथ अत्यन्त साम्य रखती है। 'शुक्ल' जी के शब्दों में 'किमी के प्रेम में योगी होना और प्रकृति के निर्जन क्षेत्र में कुटी छाकर रहना एक ऐसी भावना है जो समान रूप से और सब श्रेणियों के स्त्री-पुरुषों के मर्म का स्पर्श स्वभावतः करती आ रही है। सीधी-सादी खड़ी-बोली में अनुवाद करने के लिए ऐसी प्रेम-कहानी चुनना जिसकी मार्मिकता अष्ट स्रियों तक के गीतों की मार्मिकता के मेल में हो, पंडितों की ब्रँघा हुई रुढ़ि से बाहर निकल कर अनुभूति के द्युत क्षेत्र में आने की प्रवृत्ति का श्रोतक है' (इतिहास, पृ० ६००)। अपने समय की जड़ काव्य-धागा को नया प्राण देने के लिए शिष्ट और परिमार्जित काव्य ने मंदैय ही लोक-काव्य-धारा का सहारा लिया है। छायावाद ने भी शास्त्रयुद्धता और औपचारिकता के विरुद्ध मानव-हृदय के नैसर्गिक भावों को पकड़कर उनकी कल्पना और

कला-परक अभिव्यक्ति की है। 'शुक्ल' जी ने छायावाद को सहजविकास न मानकर अनुकृति का परिणाम माना है। इसका कारण छायावादी कविता की लाक्षणिक वक्तृता की जटिल प्रसूति और व्यक्ति-परक अनुभूतियों की कल्पनात्मक अभिव्यक्ति है। शैली की कलात्मकता और कल्पना-प्रगल्भता के कारण 'छाया'-काव्य की वह दृष्टि छिपी ही रही जिससे उसने मानव-भाव-भूमि की पुनःपरीक्षा कर लोक-काव्य-धारा से नये मर्म और नवीन शक्ति का अनुप्राणन प्राप्त किया था। सच तो यह है कि लोक-हृदय, लोक-जीवन एवं लोक-गीतों के भीतर ही प्रेषणीयता और अभिव्यक्ति के वे मर्म छिपे होते हैं जो सार्वभौम मान्यता पाकर शास्त्रीय बन जाते हैं। शास्त्रों का यह लोक-ऋण कभी भी घटाया नहीं जा सकता। शास्त्रों के विधानों, रचना तंत्र के मर्मों, अलंकारों की विशिष्ट पद्धतियों के मूल-स्रोत को ढूँढ़ने और उनके उचित मूल्यांकन के लिए भी लोक-गीतों की व्यञ्जना-पद्धतियों की परीक्षा-समीक्षा कम महत्त्व की नहीं होगी। आगे चलकर लगे हाथ कुछ अभिव्यक्ति-प्रणालियों का संकेत किया भी जायगा, किन्तु मेरा यहाँ यह अभिप्राय नहीं है कि ये प्रणालियाँ छायावादी युग के पहले काव्य में कभी प्रविष्ट ही नहीं हुई हैं और छाया-कवियों ने इन्हें प्रथमतः काव्य में स्थान दिया। यहाँ इनके संकेत से मेरा अभिप्राय मात्र यही है कि 'द्विवेदी-युग' और पूर्ववर्ती खड़ी-बोली-काव्य में ये पद्धतियाँ अत्यन्त स्वल्प अथवा नहीं के बराबर थीं। इनकी प्रेरणा शायद इन्हें लोक-भूमि से ही प्राप्त हुई थी।

शुक्ति के गान गानेवाले प्रेयवादी कवियों ने जन-जीवन की अन्तर्व्यापिनी प्राण-शक्ति का सदैव आश्रय लिया है। लोक-मानस को अनुगुञ्जित करनेवाले सगात-स्वरो और भाव लयों को अपनी सवेदनशील ज्ञानेन्द्रियों से पकड़-परख कर इन 'राग-योगियों' ने अपनी अनुभूतियों को नया रूप दिया है। नाद-प्रियता लोक-मानस की प्रमुख और सर्व-सामान्य विशेषता है। अगरेजी के काउपर, चर्न्स और स्कॉट आदि कवियों ने भी 'रोमानी पुनरुत्थान' की पृष्ठभूमि में यही काम किया था। पं० श्रीधर पाठक ने शास्त्रीय पद्धति को छोड़कर देहाती प्रकृति और फल-पौदों का भी वर्णन किया था। छायावादी कवियों ने भी सुक्त प्रकृति के प्रति अपना प्रेम व्यक्त किया। प्रकृति को 'आलम्बन' भी माना और उमकी शोभा पर रीझे तथा उसे अपने मनचाहे रंगों से सजाया। हरसिंगार, रातरानी, माधवी, मौलश्री, जूही, चमेली, आदि लताओं का वर्णन तो हुआ ही, आगे चलकर चिलविल आदि वृक्षों और बोंसों के झुरमुट का भी चित्रण हुआ—

“बोसों का झुरमुट—
 संध्या का झुटपुट—
 हैं चहक रहीं चिड़ियों
 टी बी टी—टुट् टुट् !”

—[‘पल्लविनी’, पृ० २१५]

कवि की मधुर अभीप्सा है कि वह खगों-सा मुक्त गान कर सके—

“गा सके खगों-सा मेरा कवि,
 विश्वी जग की संध्या को छवि !
 गा सके खगों-सा मेरा कवि,
 फिर हो प्रभात-फिर आये रवि !”

—[‘पल्लविनी’, पृ० २१६]

जुलाई सन् १९२७ में लिखित अपनी ‘गीत खग !’ रचना में अपने और पुरानी परंपरा के कवियों के अन्तर का जो सकेत किया है, उसमें सहजता, ऋजुता और निष्प्रयासता के तत्त्वों की ओर स्पष्ट निर्देश है—

“तेरा कैसा गान,
 विहंगम ! तेरा कैसा गान,
 न गुरु से सीखे वेद-पुराण,
 न षड्दर्शन, न नोति विज्ञान”
 “तुझे कुछ भाषा का भी ज्ञान,
 काव्य-रस-छन्दों को पहचान ?
 न पिक प्रतिभा का कर अभिमान,
 मनन कर, मनन, शकुनि नादान !”

—[‘पल्लविनी’, पृ० २२८]

इसके उत्तर में कवि का गीत-खग अपनी विशेषताएँ बतलाता है—

“मुझे न अपना ध्यान,

 गान ही में रे मेरे प्राण
 अखिल प्राणों में मेरे गान ।”

‘मुग्ध मुकुलों में गंधोच्छ्वास’ और ‘मेरे प्राण गीत में हैं’ तथा ‘मेरे गीत सबके प्राणों में हैं’ जैसी बातें इन कवियों की भाव-प्राणता, तरलता एवं उन्मुक्ति का द्योतक है। स्वरो से अर्थ का अनुकरण लोक-भाषा की प्रमुख प्रवृत्तियों में एक

है । ध्वन्यर्थ-व्यञ्जना के प्रयास 'प्रसाद', 'पन्त', 'निराला' आदि सभी कवियों में पुष्कल रूप से प्राप्त हैं । 'पन्त' जी ने पक्षियों की ध्वनि का अनुकरण किया है—

“टी वी टी—टुट् टुट् ।”

‘पवन गीत’ में वायु-ध्वनि का अनुरणन पकड़ने का प्रयास है—

सर-सर मर् मर् झन्-झन् सन्-सन्
गाता कभी गरजता भीषण,
वन वन, उपवन,
पवन, प्रभञ्जन ।”

[‘पल्लविनी’, पृ० ११६]

भ्रमरों की ध्वनि की व्यञ्जना से नीचे के छन्द में आये सभी शब्द झुन-झुना रहे हैं—

“वन वन, उपवन—

छाया उन्मन उन्मन गुंजन,
नव वय के अलियों का गुंजन ।”

[‘वही’, पृ० १९३]

भावावेग में ग्राम-गीतों की प्रणाली की नाम एवं वस्तु-गणना की परिपाटी भी आ गई है—

“मिल रहे नवल बेलि तरु, प्राण ।
शुकी शुक, हस हंसिनी संग,
लहर सर, सुरभि समीर, विहान,
मृगी मृग, कलि अलि, किरण-पतंग ।”

[‘वही’, पृ० १७८]

× × ×
“आज, तृण, छद, खग. मृग, पिक, कीर,
कुमुम, कलि, व्रतति, विटप, सोच्छ्वास,
अखिल आकुल, उत्कलित अधीर,
अवनि, जल, अनिल, अनल, आकाश ।”

[‘वही’, पृ० १७७]

भ्रमर, कोकिल, पपीहा, चकोर, कलापी आदि विशिष्ट भावों के प्रतीक अथवा प्रेरक पक्षी जो कवि-समय और परंपरा से चले आ रहे हैं, इन कवियों ने भी अपनाये हैं । ‘पन्त’ जी प्रेम के अवसर पर अलि और कोयल को कमी नहीं भूले हैं—

“छत्ती थी ज्योत्स्ना शशि-मुख पर
 मैं करता था मुख सुधा-पान,—
 कूकी थी कोकिल, हिले मुकुल,
 भर गये गंध से मुग्ध प्राण !

× × ×
 मधु के कर में था प्रणय वाण,
 पिक के उर में पावक पुकार !”

[‘वही’, पृ० १७०-७१]

चातक भी तरस रहा है—

“दग्ध चातक तरसता है,—विश्व का
 नियम है यह; रो अभागो हृदय ! रो !!”

—[‘ग्रथि’]

लोक-गीतों की ही कोयल और चातकी ‘भक्ति’ और ‘रीति-काल’ की कविताओं में गयी हैं । वे उन्हीं सुधि-सगों और साहचर्य-प्रसगों के साथ ‘छाया-काल’ में भी आई हैं । यहाँ ‘रीति-काल’-सा केवल उपालम्भ-मात्र नहीं है, उनके स्वरों पर हृदय का कंपन और भावों की सिहरन शब्दों में उतारी गयी है । ‘प्रसाद’ जी ने ‘चातकी, कन को तरसती’ ‘चातक की चकित पुकारें’ और ‘कौन हो तुम वसन्त के पूत’ आदि पंक्तियों में इन मान्यताओं को हार्दिकता प्रदान की है ।

‘पन्त’ जी को वचन बहुत पसन्द है । उन्हें लोक-कथाओं के श्रोताओं की भोंति परियों और अप्सराओं के प्रति भी बड़ा कुतूहल और आकर्षण है । अपनी कविता में स्वप्न की परियों और अप्सराओं का प्रायः उल्लेख किया है । परी और अप्सराओं में विश्वास लोक-मान्यता है । ‘पन्त’ जी ने बड़ी मोली आस्था और बाल-कुतूहल के साथ अप्सराओं को अवतरित किया है । निद्रा के प्रसंग में कवि रात को परियों के विचरण की मधुर कल्पना में विमुग्ध हो उठता है । बच्चों की भोंति तारों से प्रश्न करता है, रात के छिपने की कल्पना करता और बाल-विहंगिनि से उसके गान स्रोत पूछने लगता है ! उसे इस गाने और प्रथम रश्मि के आने की कैने अवगति हुई ?

कहाँ, कहाँ है बाल-विहंगिनि ! पाया तूने यह गाना ?

[‘प्रथम रश्मि’ कविता से]

‘कवि शशि-किरणों से काम-रूप नभ-चरों के उतरने का अनुभव करता है ! कभी कवि विहंग-कुमारि का ओंचल पकड़कर गान सिरसलाने के अनुरोध में

मचल उठता है । चिड़ियाँ यह गाना कहाँ पाती हैं, उनसे यह गान सीख क्यों न लिया जाय ?

“सिखा दो ना हे बिहँग-कुमारि,
हमें भी अपना मीठा गान !”

‘कवि जुगनु के प्रति कल्पना-शील है ! इसी प्रकार किरणों के उड़ जाने की कल्पना भी लोक-मानस-भूमि का ही भावुक सारल्य है !। कौवों, कोयलों, पपीहों आदि से प्रश्नोत्तर करना लोक-गीत की परम्परा है । ‘पन्त’ की प्रारम्भिक कविताओं में लोक-मानस और लोक-गीतों में ही प्रतिबिम्बित होने वाले सारल्य, जिज्ञासा, कुतूहल एवं भावुकता का प्राधान्य है । लोक-गीतों की नायिकाएँ इन पक्षियों से प्रायः ऐसा ही प्रश्न करती पायी जाती हैं ।

‘पन्त’ जी ने कहीं-कहीं लोक-मान्यताओं की ओर बड़ा रमणीय एवं अर्थ-गर्भ संकेत किया है । पहाड़ी बालिका उस दूर के पर्वत को बादल का घर कहती थी—

“वह सरला उस गिरि को कहती थी बादल घर !”

[‘उच्छ्वास’ कविता से]

गिरिको बादलों का घर कहने वाली वह बालिका मोले लोक-विश्वासों की ही उपज है । कवि उसकी निश्चलता और मोलेपन पर निछावर है । लोरियों की भाँति ‘पन्त’ ने निद्रा का गीत लिखा है—

“सोओ, सोओ तात ।
सोए तरु-वन में खग,
सरसी में जलजात !”

[‘पल्लविनी’ पृ० १०]

लोक-गीतों की यह प्रिय प्रवृत्ति है कि जब उन में किसी वस्तु या विशेषता का वर्णन करना होता है, तो उसे एक साथ कई स्थलों पर घटित करते हैं । ‘आकाश में बिजली चमकती है, रण में तलवार चमकती है, प्रियतम के साथ शैय्या पर वह नारी चमक रही है ।’ एक साथ ही कई चमकने वाली वस्तुओं और स्थितियों का उल्लेख हुआ है । नीचे की पंक्तियों में भी एक श्वास में ही एक वस्तु को कई वस्तुओं में होना गिनाया गया है—

‘इन्दु की छवि में, तिमिर के गम में,
अनिल की ध्वनि में, सलिल की वीच में,
एक उत्सुकता विचरती थी, सरल
सुमन की स्मिति में, लता के अधर में ।’

[‘ग्रन्थि’]

इसी प्रकार लोक-गीतों में एक ही भाव पर अवधारण एवं घनत्व देने के लिए प्रायः एक प्रकार की बात कई व्यक्तियों से कही जाती है—

“शैवलनि ! जाओ, मिलो तुम सिन्धु से,
अनिल ! आर्लिगन करो तुम गगन को,
चन्द्रिके ! चूमो तरंगों के अधर,
उडुगणों ! गाओ पवन-वीणा वजा !
पर हृदय सब भोंति तू कंगाल है...

[‘पन्त’-‘ग्रन्थि’]

कहीं तुलना, कहीं समानता और कहीं अन्तर दिखाने के लिए एक प्रकार अथवा एक साथ ही कई वस्तुओं की प्रस्तुति लोक-गीतों में भाव-संचारण करने में बड़ी उपयोगिनी होती है। ‘सध्वा समय चिडियों बोलती हैं, सवेरे मयूर बोलते हैं, ऐ प्रियतम गोद छोड़ दे, नगर के सभी लोग जग गये—

‘साँझे बोलइ चिरई, सवेरे बोलइ मोरवा,
कोरवाँ छोड़िदऽ वालमा, जागई नगरी क लोग ए,
कोरवाँ छोड़िदऽ वालमा !’

एक प्रिय-गृह-पीड़ित नारी कहती है—‘मेरे बाबा सागर-से हैं, मेरी माँ गंगा-जमुना ऐसी; मेरे भाई चन्द्रमा की तरह हैं। ऐसी मैं जल भुनकर नष्ट हो गयी !’ श्वसुरालय का परिचय देती हुई कहती है—‘सास तो हमारी बूढ़ी-डोकरी है आज मरे या कल। ननद वन की कोयल है जो आज उड़ जाय या कल; मेरी जेठानी काली बदली है जो एक क्षण बरस पड़ती है तो दूसरे क्षण घाम करने लगती है ! (प्रिय के प्रति कहती है) ऐ भाई तुमने परती गोड़कर ककरी बुवाई थी, यह न जाना कि वह तिच्ची है या मीठी !’

“सागर अस हएँ हमरे बबइया, गंगा-जमुन अस माह !
चाँद-सुरुज अस भैया जे हमरे, जरि-वरि भएऊँ खुआर !!!”

×

×

×

×

“सासु जे हई भइया, बूढ़ी-डोकरिया,
आजु मरई की कात्हि ।
ननदी त हई भइया, वन कइ कोइलिया,
आजु उडई की कात्हि !
जेठनी त हई भइया, काली बदरिया,
छन बरसई, छन घाम ।
परती कोड़ि भइया, फकरी वोआवऽ
न जानऽ तीत कि मीठ !’

इसी प्रकार लोक गीतों में एक ही शब्द के लिए कई समानार्थक पदों की योजना करते हैं या कई-कई विशेषण लगा देते हैं—

अपने पिया जी क प्रान-पियारी

दुढ़न कैसे आउत्र ।

मैं तुम्हें दूढ़ने कैसे आऊँगी ! 'पन्त' जी अश्रु, के लिए उसी प्रकार समानार्थक पदों का विधान करते हैं—

‘अश्रु,—हे अनमोल मोती दृष्टि के !

नयन के नादान शिशु । इस विश्व में

आँख है सौन्दर्य जिनना देखतीं

प्रतनु । तुम उससे मनोरम हो कहीं ।’

[‘ग्रन्थि’]

महादेवी जी की आत्मा भी लोक-भूमि पर अत्यन्त रमी-भिनी है । उनके काव्य के पढ़ने से जो उनका कल्पना-चित्र बनता है, वह लोक-गीत की एक भोली विरहिनी की एकान्तता, निश्छिन्ता और सारल्य के अत्यन्त सन्निकट है ! लोक-कथाओं की नायिका की भाँति ही उनकी प्रेम-भावना उन्मादिनी और उनकी लगन अनन्त है !!

“अश्रु-मय कोमल कहीं से आगयी परदेशिनी री ।”

महादेवी का प्रेयसी-रूप अपने प्रिय के प्रकाश में एक दूढ़न का बन जाता है, जो सुहाग की माती हो, जिसकी बाहों में मिलन की अनन्त उत्कंठा मचल रही हो । जिसके कंठ में विरह के असख्य शूल खनक रहे हों । दूढ़न का यह रूप लोक-उपादान का ही अंग है—

“मिलन-मन्दिर मे उठा दूँ जो सुमुख से सजल गुंठन ।

मैं मिटूँ प्रिय में मिटा ज्यों तप्त सिकता में सलिल कन ॥

सजनि, मधुर निजत्व दे

कैसे मिलूँ अभिमानिनी मैं ।

इसी प्रकार ‘अलि कैसे उनको पाऊ’ और ‘कैसे संदेश प्रिय पहुँचाती’— जैसे गीतों की भावना भी लोक-भूमि से ही अभिषिक्त है । लोकगीतों की विरहिणी अपने प्रियतम को पत्र लिखकर भेजती है, यहाँ उसकी भी विवशता है—

“कैसे संदेश प्रिय, पहुँचाती ।

दृग-जल की सित मसि है अक्षय,

मसि-प्याली झड़ते तारक-द्वय,

पलपल के उड़ते पृष्ठों पर
 श्वासों से लिख सुधि के अक्षर;
 मैं अपने ही वेसुधपन में
 लिखती हूँ कुछ, कुछ लिख जाती ।”

‘पलकन पाऊँ पखारऊँ’—आँखों के जल से पद पखारने की बात भी लोक-भूमि में बड़ी परिचित है—

“क्या पूजन क्या अर्चन रे !

.....

पद रज को धोने उमड़े आते लोचन में जल-कण !”
 पाहुन को पलकों में उतारने का आतिथ्य भी लोकात्मक है—

“उतरो अब पलकों में पाहुन ।”

लोक विरहिणी-सी यह पुलकन, यह मिहरन—

“पुलक-पुलक डर सिहर-सिहर तन
 आज नयन क्यों आते भर-भर ?”

[‘नीरजा’]

जुगनुओं के दिये जलाना और मधु-पराग से पथ लीपना भी लोक-जीवन की मांगलिक परंपरा का निर्वाह है—

“हिम-स्नात कलियों पर जलाये
 जुगनुओं ने दीप-से;
 ले मधु-पराग समीर ने
 वन-पथ दिये हैं लीप-से;
 गाती कमल के कक्ष में
 मधुगोत मतवाली अलिनि !”

प्रिय का निशीथ में आना—

‘मेरा प्रिय निशीथ नीरवता में आता चुपचाप,
 मेरे निमिषों से भी नीरव है उसकी पदचाप ।’

—[‘नीरजा’]

×

×

×

‘करुणामय को भाता है
 तम के परदे में आना ।’

—[‘नीहार’]

‘मेरे नीरव मानस में
वे धीरे-धीरे आये ।’

—[‘नीहार’]

मिलन-रात में आगत-पतिका चातक और कोयल को चुपा-सुला आयी है—

‘मैं आज चुपा आई-‘चातक’,
मैं आज सुला आई कोकिल,
कंटकित ‘मौलश्री’, ‘हरसिंगार’
रोके हैं अपने श्वास शिथिल ।’

—[‘साध्यगीत’]

‘ऐ चाँद, तुम आज न डूबना, ऐ सूर्य, तुम आज मत उगना । आज मेरी सुहाग-रात है—

“चाँद, जनि बिसएउ, मुरुग जनि बोलेउ हो,
मोरी आजु सुहागे कह राति
सुरुज जनि ऊएउ ।”

वर्ण्य-विषय के क्षेत्र में श्री गुरुभक्तसिंह जी ‘भक्त’ ने ग्रामीण प्रकृति (पशु-पक्षी, फूल-फल आदि) के अनगढ़ रूप का बड़ा ही सुन्दर और सहज पक्ष अपनी कविताओं में उपस्थित किया । कौटेना-जैमे बल-पक्षी और श्वेत-पुष्पी आदि घासों के नाम भी अत्यन्त सावधानी और वैज्ञानिकता के साथ आये हैं । ‘सरस सुमन’ की ‘चपला’ और ‘पन्त’ जी के ‘उच्छ्वास’ और ‘ऑसू’ की वालिकाएँ ग्राम और अ-नागरिक प्रकृति की प्रतिनिधि हैं ।

वादल, तेल-त्राती, दिया, रात आदि की प्रतीकात्मकता और उपमानता बहुत कुछ लोक-गीतों से आयी हुई है । प्रभाव-साम्य-मूलक अप्रस्तुतों के विधान की प्रणाली लोक-काव्य में चिर-प्रचलित रही है । महादेवी जी ने कहीं कहा—‘मैं नीर भरी दुख की बदली’, कहीं कहती हैं—‘घन बरूँ वर दो मुझे प्रिय’ (‘नीरजा’) । इसी प्रकार ‘यह मंदिर का दीप इसे नीरव जलने दो !’, ‘दीप-सी मैं’ और ‘शेषयामा यामिनी मेरा निकट निर्वाण’ (‘दीपशिखा’)—आदि में दीपक का प्रतीक लिया गया है । ‘रात-सी मेरी व्यथा, बरसात-सी मेरी कहानी’—जैसी पक्तियों का अप्रस्तुत-विधान लोक-भावना की सन्नतता से परिज्ञात है ।

‘निराला’ जी की प्रसिद्ध ‘जुही की कली’ कविता का विन्यास भी बहुत कुछ लोक-कथा की भूमि पर मालूम पड़ता है । पवन और जुही की कली के माध्यम से जो कथा संकेतित है, वह है एक निद्रा में सोई नायिका को जगाकर

उसके परदेशी प्रियतम के मिलने की। नायक पवन और नायिका कली के व्यापार भी वर्ग-गत (टिपिकल) ही हैं, उनमें वैयक्तिकता की कोई छाप नहीं दिखलाई पड़ती। समस्त प्रस्तुत-अप्रस्तुत-विधान भी परंपरा-भुक्त हैं। इसी प्रकार 'यमुना के प्रति' रचना में भी भाव-भूमि एवं स्मृति-साहचर्य का क्रम लोक-भूमि से ही सम्बद्ध है, अभिव्यक्ति-प्रणाली अवश्य लक्षणिक मूर्तिमत्ता के कारण नवीन है। इस रचना की मूल चेतना लोक-मुखी ही है। 'शेफाली' कविता में भी भाव की जो व्यंजना अभिप्रेत है, वह लोक-गीतों की तडप और सबेदना से कसमसा रही है। 'निराला' के व्यक्तित्व में बंग-भूमि का बादू और त्रैसबाडे की प्रकृति की गहरी छाप है। लोक-तत्त्व की मधुरता, प्रत्यक्ष सबेदना और सक्षिति की जो मर्म-मयी विशेषताएँ 'निराला' की के नये गीतों का प्राण हैं, लोक गीतों की सहजता से गम्भीरतया प्रेरित लगती हैं—

“वाँधो न नाव इस ठाँव बन्धु,
पूछेगा सारा गाव बन्धु !”

विषाद की एक मधुर छाया जो इन गीतों पर झलमलाती रहती है, आन्तरिक पीर की जो मिटास इनकी शिराओं में बहती मिलती है, अर्धस्फुट व्यंजनाओं की जो मुक्त आभा इनके चरणों में गुम्फित रहती है, वह अपने मूल स्वर में लोक-मुखी ही दिखलाई पड़ती है। उनमें लोक-गीतों का सहज सारल्य न आ सका हो, यह दूसरी बात है।

'छाया-युगीन' काव्य ने लय और छन्द के क्षेत्र में लोक-गीतों से बड़ी प्रेरणा ली है। अपनी गति में रूढ़ मात्रिकों और संस्कृत वृत्तों के कठोर सौँचों को छोड़कर लय की जो ऋजुता, गति की जो लचक और संगीत की जो हार्दिकता इस युग में छन्दों को प्राप्त हुई है, वह लोक-गीतों से अवश्य प्रेरित हुई है। भावों के अनुसार छन्दों का विस्तार-संकोच, भाव-लय की समस्वरता में चलने वाला गति-प्रवाह एवं समग्र प्रभाव के अनुकूल संगीत-विन्यास की स्वच्छन्द बला अपने भीतर लोक-काव्य की बहूत कुछ विशेषता छिपाये हुए है। छन्द-शास्त्र के विधि-निषेधों की शास्त्रीयता से अलग, यया-रुचि चरणों की संख्या में होने वाला घटाव-बढ़ाव लोक-भाव की स्वच्छन्दता से उन्मिष्ट है। संगीत का एक नया ढलाव और लय के नये ढाँचे सामने आये।

खड़ीबोली की छन्द-व्यवस्था की कठोरता, अनम्यता और एक-स्वरता निरन्तर रूढ़ होती जा रही थी। इन मात्रिक-वर्ण-वृत्तों में एक खड़ापन था। इस खड़ापन के साथ अन्तर की सूक्ष्म अनुभूतियों के विविध मोड़ों का निर्वाह

बड़ा कठिन था । सभी धान वाईस पसेरी के ढंग पर, उन्हीं जड़ साँचों में सभी प्रकार की अनुभूतियों को कसना पड़ता था, चाहे उनकी कोमल और सूक्ष्म भाव-भगियों के अँखुए टूटें या रहें । अपने भावों के अन्तःसत्त्व से गुरु-गरिम ये 'राग-प्रेमी' कवि, इन छन्दों में अपने भावों की आन्तरिक लय को न उतार सके । इस छन्द-व्यवस्था के प्रति अपनी प्रतिक्रिया 'खयाल' या 'लावनी' छन्दों के प्रयोग द्वारा श्री प० श्रीधर जी पाठक पहले ही व्यक्त कर चुके थे । 'जगत् सचाई-सार' में भी उन्होंने नये लोक-छन्द को ही ग्रहण किया था । आचार्य 'द्विवेदी' जी के शास्त्रीय सस्कारों ने संस्कृत के वर्ण वृत्तों को काफी प्रश्रय दिया, पर हिन्दी के पूर्व-गृहीत छन्दों के बन्धनों को ढीला करने का वह आन्दोलन 'द्विवेदी' जी की छाया में भले ही पनप न सका हो, पर उनके प्रभाव से अलग खिलने वाले कवि-सुमनों की साँसों में अवश्य पल रहा था । 'प्रसाद' जी की आरम्भिक खड़ी बोली की रचनाएँ कौवालों और गजलों के छन्दों पर लिखी गयी हैं । यह लोक-सम्पर्क की कामना का ही प्रतिफल था । अपने हृदय की विदग्ध अनुभूतियों के प्रभाव से 'प्रसाद' जी ने शब्दों के रूपों, उनके सम्बन्ध-साहचर्य एवं गति-संगीत को नया उभार दिया था । प० रामनरेश त्रिपाठी ने अपने प्रबन्ध 'पथिक' में तो ग्राम्य प्रकृति और ग्रामीण विरहिणी का बड़ा मर्मस्पर्शी वर्णन किया ही था, लोक-गीतों के संग्रह से भी उनकी विशेषताओं और अभिव्यक्ति-शक्ति को सतेजता का पथ दिखलाया था । लाला भगवानदीन जी ने भी 'बोगाडा' लोक-छन्द में सुन्दर कविताएँ कीं । 'भारतेन्दु' जी ने तो 'आधुनिक युग' के प्रारम्भ में ही लोक-छन्दों की शक्ति की परीक्षा की थी । 'प्रसाद' जी ने लोक-गीतों की सबसे बड़ी इस विशेषता को पहचाना था कि उनके छन्द-हृदय के संगीत से जुड़कर चलते हैं । उनका गजलों का प्रयोग बहुत सफल नहीं हुआ था, क्योंकि हिन्दी प्रकृति के अनुसार गजलों में भी उन्हें ह्रस्व और दीर्घ के उच्चारण-क्रम तथा मात्रिकता का निर्वाह करना पड़ा था । अब 'प्रसाद' जी ने भाव के अनुसार छोटे अथवा लम्बे चरणों वाले गीतों के नये ढाँचे खरादने प्रारम्भ किये । 'पन्त' जी ने 'ग्राम्या' में 'नाच गुजगिया छम छम-छम' जैसे छन्दों में घोड़ियों और चमारों के नाचों की गति को पकड़ने का प्रयास किया है ।

लोक-हृदय के संगीतों और आन्तरिक भाव-लय को प्रस्थान-विन्दु बनाकर चलने वाले 'प्रसाद', 'पन्त', 'निराला' और महादेवी जी आदि ने लोक छन्दों को कहीं शास्त्रीय स्पर्श देकर सुधारा है, कहीं दो एक मात्राएँ घटा बढ़ा दी हैं और कहीं एक पक्ति को तोड़कर एकाधिक पक्तियों में विभाजित कर दिया है ।

‘कामायनी’ के प्रथम सर्ग का छन्द ‘आल्हा’ अथवा ग्रामो के त्रिरहियों (त्रिरहा रचकर गाने वालों) के छन्द का परिष्कृत रूप है। ‘पन्त’, ‘निराला’ और महादेवी जी ने अपने कितने ही गीतों में इसे दो पंक्तियों में तोड़ दिया है। ‘अलि कैसे उनको पाऊँ’ में कौन जाने महादेवी जी के अन्तर्मन में किसी विवाह-गीत की गूँज पड़ी रही हो। ‘कामायनी’ के अधिकांश छन्दों में ‘आल्हा’ की गूँज है। ‘पन्त’ जी की ‘छाया’, ‘बादल’, ‘स्वप्न’ आदि रचनाओं के छन्द ‘लावनी’ के रूपान्तर हैं। ‘निराला’ जी भी लावनी की लय से अलग नहीं हैं। इस प्रकार छाया-युग की चेतना ने लोक-भूमि से पर्याप्त जीवन-रस लिया है। भाव, विन्यास-क्रम, प्रतीक-योजना एवं छन्द-व्यवस्था सभी पर लोक-प्रभाव की कुछ न कुछ छाप है। इस युग का प्रभूत गीत-वितान लोक-कण्ठ से भी अनु-रजित है।



बृहत्तर छायावाद

जो लोग अब भी छायावाद को विदेशी अनुकृति और भारतीय परिस्थितियों से अछूता मानते हैं, उनकी मानसिक कुण्ठाओं और पूर्वाग्रही भाव ग्रंथियों की विवेचना में पढ़ना व्यर्थ है। ऐसा तर्क देकर शायद वे अनजाने में कविता और जीवन के निकट सम्बन्ध में ही अनास्था घोषित करते हैं, वे यह नहीं समझते। छायावादी कविताएँ रीतिकाल के कवि की भाँति जन-समाज से दूर राजाओं के विलास-कक्षों की कविताएँ नहीं हैं। अपने व्यक्ति एवं व्यक्तित्व के स्वाभिमानी इन कवियों ने समाज की धारा-प्रतिधाराओं के बीच टकराते हुए ही उन्हें अपनी आशा-आकांक्षा जय-पराजय और राग-विराग के रंगों से आकलित किया है। इन्हें कोई राजाश्रय की छौह नहीं सुलभ थी और न इन्हें आदेशों पर रचनाएँ लिखनी थीं। समाज और उसके विविध क्षेत्रों में चलने वाले आवर्जनों-विप्लवों के बीच इन आत्म-प्रबुद्ध कवियों ने अपने हृदय की चोटों को कला के माध्यम से चित्रित किया है। इन्होंने स्पष्ट शब्दों में व्यक्ति के चूर्णित व्यक्तित्व और छीने गये अधिकारों की ओर से अपने को प्रतिनिधि तो नहीं घोषित किया, किन्तु इन्होंने जिन सवेदना-क्षेत्रों और भाव स्रोतों को काव्योदात्त बनाया है, व्यक्ति-हृदय की जिन रागिनियों को स्वर दिया है, वे वैयक्तिक अभिव्यक्तियों के माध्यम से प्रकाश पाकर भी मात्र वैयक्तिक और समाज-निरपेक्ष नहीं थीं। यह छायावाद अतीत वर्तमान और भविष्य के प्रति प्राणोदित एक गहरी जीवन-दृष्टि थी, जिसने न केवल कवि-कल्पना को ही उत्तेजित किया, वरन् साहित्य के विविध रूपों में भी स्पन्दित हुई है और तत्कालीन समाज-दर्शन-चिन्तन और राजनीतिक-आदर्श के बीच भी अभिव्यक्त हुआ समाज और व्यक्ति के बीच स्थित सम्बन्धों के अस्तित्व से सिन्धु के आन्तरिक कप की भाँति समग्र युग-चेतन-राजनीति और समाज-दर्शन के रूप में यह गाँ है। दर्शन की भूमि पर स्वामी विवेकानन्द और लहर का साक्षात्कार करते हैं। कवीन्द्र रवीन्द्र ने सुन्दर का जो आवाहन किया है, वह मानव वस्तु-स्थिति की मोंग को ही सुनकर हुई थी।

भावानुभूति और कल्पना मात्र वायवीय या अन्धानुकृति नहीं थी। इन कवियों-साहित्य-सर्जकों ने तत्कालीन परिस्थिति की जटिलता और काटिन्य को अनुभव करके ही एक समाधान ढूँढ़ने का प्रयास किया था।

अन्य साहित्य-विधाओं की अपेक्षा कविता के समक्ष एक विशिष्ट उत्तर दायित्व होता है। अन्य साहित्य-रूप-सर्जकों की अपेक्षा कवि को विशिष्ट जीवन-रूपों एवं वस्तु-स्थितियों के साथ, अपने रागात्मक तादात्म्य के स्थापन का विशेष दायित्व होता है। यह हार्दिक सम्बन्ध समय-सापेक्ष भी होता है और संस्कार-सापेक्ष भी। जहाँ तक समय के आयाम का सम्बन्ध है, साहित्य की अन्य विधाओं से सम्बद्ध साहित्यकार विचार और चिन्तन के स्तर से भी बहुत कुछ कार्य कर ले जाता है, पर कवि को विचार और चिन्तन की स्थिति के आगे भाव की स्थिति को भी आग्रह करना होता है। यह रसात्मकता अथवा रागात्मकता जिस प्रकार प्रारम्भ होने में समय लेती है उसी प्रकार अन्त होने में भी समय की अपेक्षा करती है। यही कारण है कि नवीन विचारादर्श और चिन्तन के वाद-विवाद जितने शीघ्र अन्य विधाओं में जड़ जमा लेते हैं, उतने शीघ्र काव्य में नहीं।

साहित्य के विस्तृत इतिहास में काव्य की इस अपेक्षाकृत स्थिति शीलता का पुष्कल प्रमाण देखा जा सकता है। यही कारण है कि उपन्यास-नाटक-निबन्धादि के क्षेत्र में नवीनता जिस निरन्तरता के साथ चला करती है, काव्य में वैसा नहीं। काव्य में जो परिवर्तन आता है, वह होता तो दीर्घ अनुभव का फल है, पर उसका प्रत्यक्ष प्रस्फुटन अत्यन्त आकस्मिक-सा होता है। 'भारतेन्दु'-युग से लेकर 'द्विवेदी-युग' तक के काव्य की जो प्रतिक्रिया छायावादी काव्य-धारा में प्रस्फुटित हुई, वह सहसा लगकर भी निर्मूल और बहिरानीत नहीं है। जीवन-परिस्थितियों और सामाजिक-मूल्यों में जो परिवर्तन और उल्लास आ गये थे, उन्होंने रवीन्द्र और आइज़ल्-साहित्य के 'रोमांचक पुनर्जागरण' में अनुकूलता भले ही पायी हो, पर वे एक सन्तुलन के लिए अन्तः-प्रेरित अवश्य थे।

'छाया'-काव्य की ओर प्रेरित करने वाली परिस्थितियों ने अपने को केवल काव्य तक ही सीमित रखा हो, यह बात नहीं है। वे कथा, नाटक, निबन्ध, रेखा-चित्र और आलोचना तक ही सीमित नहीं थीं, लोक-भाषा के गीतों में भी प्रतिफलित हुई हैं। प्रतिफल से मेरा मतलब है वस्तु, रूप और प्रक्रिया की समानता से जो थोड़े बहुत अपवाद और विधाओं की विभेदक प्रकृतियों के बावजूद दिखाई पड़ता है। छायावादी युग की 'प्रसाद' की मायात्मक

कहानियों अपने आगे-पीछे की पीढ़ियों से एक निश्चित वैशिष्ट्य रखती हैं। काव्यात्मकता, वैयक्तिक अनुभूतियों के कोमल और आर्द्र स्पर्श, उक्ति-मंगिमा, मानववादी दृष्टि के साथ-साथ लाक्षणिक विधान, ध्वन्यात्मकता और प्रतीक-योजना का प्रभाव 'आँधी', 'आकाश दीप', 'इन्द्रजाल', 'प्रतिध्वनि' और 'छाया'-संग्रहों की कितनी ही कहानियों पर स्पष्ट है। पात्रों और परिस्थितियों का भाव-पूर्ण अन्तर्दर्शन एवं इतिवृत्तात्मकता का परित्याग भी स्पष्ट लक्षणीय है। प्रकृति की ओर आत्मीयता-भरी सापेक्षता की दृष्टि कविता की भाँति इनमें भी तैरती मिलती है। 'आकाश दीप' और 'स्वर्ग के खण्डहर में'—जैसी कथाओं के पावन आदर्श छायावादी कवि के ही उपयुक्त हैं। 'प्रसाद' जी तो मूल रूप से कवि थे, श्री विनोदशंकर व्यास की कहानियों भी उसी अन्तर्वादी दृष्टि से अनुरजित हैं। श्री चन्दीप्रसाद 'हृदयेश' और श्री राय कृष्णदास की कहानियाँ भी भाववादिता, प्रकृति वर्णन, संकेतात्मकता और लाक्षणिकता में उसी मनो-दृष्टि की परिचायिका हैं।

'निराला' के 'निरूपमा' 'अलका' और 'अप्सरा' जैसे उपन्यासों की स्वानु-भूतिकता, कल्पनात्मकता और मानवीय दृष्टि इस युग की व्यापक मन स्थिति के परिदृश्य में ही आयी है। रोमानी आदर्शवाद की पुट भी यत्र-तत्र ही नहीं, उपन्यास की परिधारणा में ही समायी हुई है। नायक और नायिकाएँ स्वयं इन कवियों की भाँति ही मानववादी आदर्शवाद और रोमांचक कल्पनाशीलता से परिस्पन्दित हैं। 'निरूपमा' का उपन्यास के समाज-बहिष्कृत नायक से प्रेम और परिणय इस युग की नवीन मूल्य-दृष्टि से पूर्ण प्रेरित और प्रभावित हैं। 'प्रसाद' जी के उपन्यासों का वस्तु-तत्त्व अवश्य ही काव्य और नाटक की अपेक्षा अधिक यथार्थवादी है, पर उस यथार्थ में भी नवीन जीवन-मूल्यों के खोजने की वही दृष्टि है जो छायावादी काव्य में संचरित हुई है। आत्मनिष्ठ भावों की वैसी ही विवृति यहाँ भी परिदृश्यमान है। जैनेन्द्र जी के उपन्यासों के पात्र भी आत्म-निष्ठ, स्वानुभूति-चेता और नवीन आदर्श के खोजी और विश्वासी हैं। 'पन्त', 'निराला' भगवती प्रसाद वाजपेयी, भगवतीचरण वर्मा आदि की कथाओं और उपन्यासों में भी व्यक्तित्व का अन्तःप्रकाश छाया हुआ है। स्वयं प्रेमचन्द जी का यथार्थोन्मुख आदर्शवाद भी व्यक्तित्व की महनीयता, खोखले आदर्शों की निर्जीव जड़ता में मानवीयता की प्रतिष्ठा और प्रेमादि विषयक नवीन मूल्यों की अवतारणा पर आघटित है।

'प्रसाद' जी के नाटकों में न केवल गीतों की आत्मनिष्ठता और रोमान् आलोकित हुआ है, वरन् चरित्र-चित्रण और कथोपकथनों में भी उसकी पूरी

चिकनाई है। 'अज्ञात शत्रु', 'चन्द्रगुप्त' और 'स्कन्दगुप्त' के प्रमुख पात्रों के चरित्र में एकान्त और अन्तर्विकल प्रेम, आदर्शों की स्वच्छन्द उद्भावना, स्वैरिता तथा साहसिकता है। वे वस्तुस्थितियों से उसी प्रकार टकराते और भावोच्छल होते हैं जिस प्रकार स्वयं इस युग के कवि अपनी चतुर्दिक् सीमाओं के प्रति भावप्रवण और विद्रोह शील थे। पात्रों की 'नक्षत्रमालिनी निशाओं' को अपलक देखते-देखते उसके पार चले जाने की कामना छायायुगान ही है। स्कन्दगुप्त का प्रेम, वैराग्य और तितिक्षा-भाव भी प्रसाद-काव्य के पाठकों को मार्ग से हटी हुई वस्तु नहीं लगेगी। अतीत-प्रेम इन नाटकों में स्पष्टतः प्रकट हुआ है। 'कामना' का समग्र विधान प्रतीकात्मक है। जीवन के अन्तर्वर्ती अरूपपक्ष का उद्घाटन और अन्तः सौन्दर्य की अभिव्यक्ति की प्रमुखता भी नहीं छूट पायी है। 'पन्त' की 'ज्योत्स्ना' की 'वस्तु' और अभिव्यंजना दोनों ही छाया-शैली की उपज हैं। नारी-पात्रों का शक्ति-मय चित्रण इस युग के उपन्यासों और नाटकों में काव्य की भाँति ही उभर कर आया है। प्रकृति के नानारूपों का प्रेयात्मक और मानव-भाव-रजित चित्रण सभी साहित्य-विधाओं में समान है। जीने की इच्छा, मानव-स्पृहाओं की स्पन्दना, धरती को ही सुखमय और स्वर्ग को भी मानव-मय बनाने का उत्साह, अज्ञात के प्रति कृतज्ञ, नारी रूप और सौन्दर्य के प्रति आन्तरिक आकर्षण, स्वानुभूति-निरूपण तथा रूढ़ आदर्शों के विरुद्ध नवीन चेतना आदि सभी वृत्तियों सर्वत्र प्राप्त होती हैं। श्री वियोगी हरि और राय कृष्णदास के गद्य-गीत पूर्णतः छायावादी परिवेश की सृष्टि हैं।

निबन्धों में व्यक्ति-व्यंजकता, आत्म-निष्ठता और सूक्ष्म मनोवैज्ञानिकता का पुट स्पष्ट है। विषय पर भावुक हो उठना इन कवियों की विशेषता है। यह विशेषता निबन्धों में भी फूट पड़ी है। जिस प्रकार छायावादी कवि वर्ण्य वस्तु की इतिवृत्तात्मक विविधता को छोड़कर उसके कुछ ही पक्षों का सूक्ष्म, गम्भीर एवं चित्रात्मक निरूपण करता है, उसी प्रकार इस युग के 'निराला', 'प्रसाद', 'पन्त' और महादेवी के निबन्ध भी इतिवृत्तात्मक नहीं, सूक्ष्म व्यंजना-युक्त और भावात्मक स्पर्शों से समन्वित हैं। व्यक्तियों के 'स्कच' (रेखा चित्र) और सत्स्मरणों में तो यह विशेषता ही, लोक-भाषा के गीतों में भी छायावादी काव्य की विशेषताएँ परिलक्षित होती हैं। आजमगढ़ के विश्राम सिंह के 'विरहे' (जिनकी प्रशंसा श्रीमहापण्डित राहुल सांकृत्यायन जी ने अपने हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन के अध्यक्षीय भाषण में भी की है और 'दिनकर' जी आदि, गिहार के साहित्यकारों ने सराहा है।) सूक्ष्म आन्तरिकता, स्वानुभूति निरूपण, प्रकृति की मानव-भाव-रजता, वेदना की विवृति और कल्पनाशीलता में इस युग के

परिमार्जित साहित्य (कला-काव्य) के साथ हैं । विश्राम सिंह तमसा से प्रार्थना करते हैं—

“हमरी हड्डियन के माता उहाँ पहुँचउतिउ जहाँ

ओनके हड्डियन के रहे चूर ।”

नदी के किनारे एक धुँधुवाती हुई चिता देखकर कवि अपनी प्रेयसी की चिता की स्मृति में बह जाता है—

“नदिया किनारे एकठे चिता धुँधुवाले,

धुअवाँ उड़ि-उड़ि गगनवाँ मे जाइ ।

अपने सपनन क हमहूँ चितवा जरउली ...”

बिहार के ‘अशान्त’ और अनिरुद्ध तथा उत्तरप्रदेश के डा० रामविचार पाण्डेय और मोती त्री० ए० आदि के लोक-भाषा के रमणीय-ललित गीत प्रमाण-स्वरूप उठाये जा सकते हैं ।

आलोचना एवं समीक्षण पर भी छाया-युगोन दृष्टि की छाया है । प्रभाव-वादी आलोचना इस युग की ही देन है । यदि इस काव्य की अपनी कोई निजी जीवन भूमि न होती, तो आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी, शान्तिप्रिय, रामनाथ सुमन, डा० रामकुमार वर्मा, महादेवी वर्मा, नगेन्द्र, गंगाप्रसाद पांडेय, पं० जानकी वल्लभ शास्त्री एवं हसकुमार तिवारी आदि आलोचक कैसे आते ? यह तो हुई छायावादी वृत्त के साहित्यकारों की बात, छायावादी धारा का प्रभाव इस धारा से अलग रहनेवाले साहित्यकारों और कवियों पर भी पड़ा है ।

‘द्विवेदी-युग’ की इतिवृत्तात्मकता और नीरस औपदेशिकता की प्रतिक्रिया न केवल छायावादमें वरन् ‘शुक्ल’ जी में भी हुई थी । ‘शुक्ल’ जी ने मानव-भाव-रजित प्रकृति-वर्णन के स्थान पर प्रकृति के यथातथ रूपवर्णन को महत्त्व दिया था, पर शुद्ध प्रकृति-वर्णन को आलम्बन-रूप में ग्रहण करना और प्रकृति-वर्णन में भी रसानुभूति की स्वीकृति छायावाद द्वारा प्रकृति के महत्त्व की मान्यता के समकक्ष ही है । ‘शुक्ल’ जी ने परंपरा-बद्ध साहित्य-चिन्ता को मानव मनोभूमि से सम्बद्ध कर उसे युगानुकूल सार्थकता प्रदान की थी । अलंकार और कलात्मक परिसाधनों के पीछे छिपी हृदय-प्रभावक शक्ति का रहस्य खोलकर उन्होंने ‘अलौकिकता’ और ‘चमत्कार-वाद’ को छोड़कर हृदय के रागात्मक सम्बन्ध-विस्तार पर जोर दिया । आलोचना को मनोविज्ञान से जोड़कर उन्होंने उसी प्रकार मानव हृदय को प्रधानता दी थी, जिस प्रकार छायावादी कवियों ने अपने हृदय की वृत्तियों और निजी भाव-गत प्रतिक्रियाओं को काव्य का मूलधार माना था । आलोचना के क्षेत्र में अपनी पूर्व-परंपरा के प्रति जो ‘शुक्ल’ जी ने

किया था, वही छायावादी कवियों ने अपनी परंपरा-प्राप्त काव्यप्रणाली के साथ किया है। 'शुक्ल' जी ने भाव पर अवधारण दिया था तो छायावादी कवियों ने अनुभूति पर। 'शुक्ल' जी ने अपनी समांक्षा में जिस हृदय-विस्तार की बात उठाई, छायावादियों ने सामान्य व्यक्ति से लेकर प्रकृति और 'अनन्त'—'अज्ञेय' तक उसी को प्रस्तुत किया था—दोनों पक्षों का बहुत-सा भेद केवल शब्दावली का भेद है। 'शुक्ल' जी ने इस दिशा में एक मर्यादा मान ली थी, छायावादी कुछ और आगे तक बढ़ गये।

छायावाद ने भाषा का जो मनस्सस्कार किया था, उसमें सूक्ष्म अनुभूतियों की व्यंजना की जो भंगिमा उभाड़ी थी, वह छायावादी कवियों तक ही सीमित न रही। इससे अलग रहकर 'द्विवेदी-युग' की परंपरा को विकसित करने वाले कवियों में भी छायावाद की छाया तिरती दिखाई पड़ती है। खड़ी बोली की अभिव्यक्ति-शैली ही छायावाद की अमिट छाप का प्रमाण है। आज के गद्य में पायी जाने वाली लाक्षणिकता इस युग की मान्यता की स्वीकृति का सबूत है।

आचार्य 'शुक्ल' जी ने सच्चे 'स्वच्छन्दतावाद' के उद्भव की बात करते हुए अपने 'इतिहास' में उसका श्रेय श्रीधर पाठक और मुकुटधर पांडेय आदि को दिया है। प्रारम्भ-कर्त्ता चाहे जो रहा हो, 'शुक्ल' जी ने मो कम से कम यह तो स्वीकार ही किया कि 'स्वच्छन्दतावाद' या 'छायावाद' के लिए एक अनुकूल और प्रेरक सामाजिक पृष्ठभूमि अवश्य प्रस्तुत थी।

लाला भगवान दास जी 'दीन' छायावाद-विरोधियों के पुरोधा रहे हैं। उनकी 'चौदनी' कविता की कुछ पंक्तियों पढ़ें और देखें कि उनके ऊपर भी वस्तु के स्थान पर वस्तु द्वारा मन पर डाली गयी छाया या स्वानुभूति का कितना प्रभाव था। मानवीकरण की प्रवृत्ति के साथ 'सूक्ष्म' के लिए 'स्थूल' के 'अप्रस्तुत-विधान' की प्रवृत्ति भी दर्शनीय है। रहस्य की जिज्ञासा भा लक्ष्मणाय है—

“खिल रही है आज कैसी
भूमि-तल पर चौदनी !
खोजती फिरती हैं किसको
आज घर-घर चौदनी !!
X X X
रात की तो बात क्या, दिन में
भी वनकर कुन्द्र कास,
छायी रहती है बराबर
भूमि-तल पर चौदनी !
X X X

स्वच्छता मेरे हृदय की
देख लेगी जब कभी,
सत्य कहता हूँ कि कँप
जायेगी घर-घर चाँदनी ।

× × ×

वह किसी की माधुरी
मुसकान की मनहर छटा,
'दीन' को सुमिरन करा
देती है अक्सर चाँदनी !"

अपने बाबूराम दीन सिंह-रीडरशिप के सम्बन्ध से पटना-विश्व-विद्यालय में दिये गये व्याख्यानों के संग्रह 'हिन्दी भाषा और साहित्य का विकास' नामक ग्रन्थ के पृष्ठ ५९८ पर 'हरिऔध' जी ने कहा है—“छायावाद की अनेक रचनाएँ मुझको अत्यन्त प्रिय हैं और उन्हें बड़े आदर की दृष्टि से देखना हूँ । जिनमें सरस ध्वनि और व्यंजना है, उनका आदर कौन सहृदय न करेगा ? क्या कौंटों के भय से फूल का परित्याग किया जावेगा ? यह भी मैं मुक्त कण्ठ से कहता हूँ कि छायावादी कवियों ने खड़ी बोली की कर्कशता और क्लिष्टता को बहुत कम कर दिया है ।”

विचारों में ही नहीं, अपनी सर्जना में भी 'हरिऔध' जी ने तत्कालीन जीवन के मूल में व्याप्त उन वृत्तियों का प्रस्फुरण किया है, जो छायावादी काव्य के लिए उत्तरदायी थे ।

'पारिजात' 'हरिऔध' जी की स्फुट कविताओं का सकलन है । 'हरिऔध' जी के पौत्र श्री प० केशव देव उपाध्याय के अनुसार, इस सकलन की रचनाओं का प्रणयन-काल सन् १९३४ है, पर 'प्रथम संस्करण' में वे सन् १९४० में प्रकाशित की गयी हैं । 'पारिजात' की 'दिल के फफोले' (पृ० १९९), 'मधुप' (पृ० १९४-१९५), 'समता-ममता' (पृ० १९५) एवं 'प्रपात' (पृ० ९७) रचनाएँ छायावादी मनोभूमि को ही सृष्टि हैं । आत्म-निष्ठता, वस्तु की स्थूल सत्ता के स्थान पर, वस्तु द्वारा प्राप्त स्वानुभूति के चित्रण, कुतूहल और कोमल कल्पना की दृष्टि से ये रचनाएँ छाया-दृष्टि से ही प्रसून हैं । 'प्रपात' का रचना बन्ध प्रगीतात्मक है—

“किस वियोगिनी के आँसू हो,
 किस दुखिया के हो दृग-जल ?
 किस वेदनामयी बाला की
 मर्म-वेदना के हो फल !”

—[‘पारिजात’ से, ‘प्रपात’, पृ० ९९]

कविवर ‘पन्त’ और अन्य कुतूहल-प्रेरित कवियों ने छाया, नक्षत्र, स्याही की बूँद आदि के प्रति ऐसी ही पृच्छा प्रकट की है। ‘हरिऔध’ जी के ‘प्रिय-प्रवास’ ग्रंथ का जो उनकी शैली की प्रौढ़ता का प्रतीक है, रचना-प्रारम्भ २४ फरवरी, सन् १९१३ में हुआ। सन् १९४० में उनकी स्फुट रचनाओं का एक संग्रह ‘मर्म-स्पर्श’ नाम से सकलित हुआ और सन् १९४४ में प्रकाशित हुआ। इस संग्रह की ‘कौन’ कविता (पृ० ५४) पूर्ण जिज्ञासात्मक और रहस्योन्मुख है। इसी प्रकार ‘प्रभाकर’ (गीत) रचना भी ‘प्रसाद’ जी के ‘आँसू-छन्द’ में ही लिखी गयी है—

“अनुराग-राग-भय प्राची,
 कमनीय प्रकृति-कर पाली।
 है राह देखतो किसकी,
 रख मंजुल मुख की लाली।”

[‘पारिजात पृ० ३९]

‘द्विवेदी-युगीन’ काव्य-धारा के प्रतिनिधि एवं वरेण्य कवि श्री मैथिलीशरण जी ने भी अपने शरीर की शिराओं को तन्त्री का तार बनाना चाहा है—

“इस शरीर की सकल शिराएँ
 हों तेरी तंत्री के तार।
 आघातों की क्या चिन्ता है,
 उठने दे उनको झंकार।
 नाचे नियति, प्रकृति सुर साथे
 सब सुर हों शरीर साकार।
 देश-देश में, काल-काल में उठे
 गमक गहरी गुजार।”

[‘झंकार’ से]

‘गहरी गुजार गमक, उठे’—पदावली की लाक्षणिक विच्छिन्ति भी लक्षणीय है।
 आचार्य ‘शुल’ जी का प्रकृति-प्रेम ‘पन्त’ जी के प्रारम्भिक प्रकृति-प्रेम से

तुलनीय है। 'पन्त' जी ने उसमें एक जीवितात्मा का रहस्यात्मक अनुभव किया है और 'शुक्ल' जी ने प्रत्यक्ष रूप से प्रकृति की सुख-दायिनी सत्ता की महत्ता प्रतिपादित की है—

“दल-राशि उठी खरे आतप में
हिल चञ्चल औँध मचाती जहाँ,
उस एक हरे रग मे हलकी
गहरी लहरी पड़ जाती जहाँ;
कल कर्बुरता नभ की प्रतिबिम्बित
खजन में मनभाती जहाँ;
कविता वह हाथ उठाये हुए
चलिये कविवृन्द बुलाती वहाँ।”

छायावादी कवियों का प्रकृति की ओर जाना कोई पाश्चात्य प्रचलन या नवीनता का प्रेम-प्रदर्शन मात्र न था। उस समय के भौतिक उपयोगितावादी बुद्धिवाद और नगरों के कोलाहल-मय छोना-झपटी वाले अति-व्यस्त वातावरण के बोझीलेपन के विरुद्ध सबों में एक प्रतिक्रिया सजग थी। कहने के दग में थोड़ा अन्तर था। 'प्रसाद' जी ने भी यही बात अपने दग से कही थी—

“ले चल मुझे मुलावा देकर
मेरे नाविक, धीरे-धीरे।
जहाँ सौँझ-सी जीवन-छाया,
ढीले अपनी कोमल काया,
नील नयन से दुलकाती हो।
ताराओं की भँति घनी रे।

×

×

×

जिस निर्जन मे सागर लहरी
अम्बर के कानों मे गहरी
निश्छल प्रेम-कथा कहती हो,
तज कोलाहल की अवनी रे।”
['लहर']

पण्डित राम नरेश त्रिपाठी छायावादी काव्य-धारा के बाहर के कवि हैं। 'पथिक', 'स्वप्न' और 'मिलन' प्रबन्ध-काव्यों के द्वारा उन्होंने देश-प्रेम का मधुर मंत्र-प्रचार किया, किन्तु उनके 'पथिक' में आया प्रकृति-वर्णन वैसा ही तन्मयता-पूर्ण आलम्बनत्व लेकर आया है जैसा छायावादियों ने अपनी लाक्षणिक एवं

चित्रात्मक शैली में व्यक्त किया है। 'स्वप्न' का प्रकृति-वर्णन तो किसी अनन्त-अव्यक्त का संकेत भी करने लगता है। प्रकृति के कोमल एवं रमणीय रूपों पर सौन्दर्य-मय अप्रस्तुतों का विधान मानवीकरण एवं भाव-रजित शैली की आभा देने लगा है। प्रभात के फूलों के मुख क्यों खुले हैं, फूल पर मोती क्यों रखे हैं—आदि के तर्काभास उसी परिवेश से उद्भूत लगते हैं, जिससे छायावादी काव्य के मानव-भाव रजित प्रकृति-वर्णन के रूप। निम्न छन्द की स्पृहाएँ छायावाद के अत्यन्त निकट हैं—

“होते जो किसी को विरहाकुल हृदय हम,
होते यदि आँसू किसी प्रेमी के नयन के।
गर पतझड़ में वसन्त की वयार होते,
होते हम कहीं जो मनोरथ सुजन के।
दुख-दलितों में हम आस की किरन होते,
होते यदि शोक अविवेकियों के मन के।
मानते तो विधि का अधिक उपकार हम,
होते गोंठ के धन कहीं जो दीन जन के।”

ऊपर के 'अप्रस्तुत' भी प्रभाव-साम्य पर आधृत हैं, जिनमें उपचार-वक्रता की प्रधानता है। इसी प्रकार 'मैं हूँदता तुझे था जत्र कुझ और वन में'—कविता की अभिव्यक्ति प्रणाली भी लाक्षणिकता-युक्त और 'स्थूल-सूक्ष्म-विपर्यय' से समन्वित है।

श्री गोपाल शरण सिंह जी की 'माधवी' की कविताओं में आत्म-न्यंजकता का एक माधुर्य है—'बिना स्वाति-जल के चातक की किम विधि प्यास बुझाऊँ।' मन की बात छिप नहीं पाती। स्वानुभूति के अभिव्यजन की प्रेरणाएं उनको भी उसी प्रकार विकल किये थीं—

“होकर भी मैं विमन कहाँ तक
मन की बात छिपाऊँ।”

श्री सुमद्रा कुमारी चौहान भी अप्रत्यक्षता छोड़कर प्रत्यक्ष रीति से स्वानुभूति की मतवाला हो उटती थीं—

“अपने को माना करती थी
मैं वृषभानु-किशोरी।
भाव-गगन के कृष्णचन्द्र की
मैं थी चारु चकोरी।”

प्रेमी भी कृष्णचन्द्र से न्यारा न था—

“मैं राधा बन गयी, न था वह

कृष्णचन्द्र से न्यारा ।”

बाबू जगन्नाथ दास ‘रत्नाकर’ की ब्रजभाषा की कविताओं में आयी भाषा की लाक्षणिक सज्जा, अप्रस्तुतों की उपचार-वक्रता और आन्तरिकता भी ‘छाया’-प्रवृत्तियों की जन्मदायिनी तत्कालीन परिस्थितियों की छाप का प्रमाण है। ‘रत्नाकर’ जी की चित्रात्मकता भी लक्षणीय है—

“पानी आज सकल सँवारघो काज बानी है ।”

—[‘उद्धव-शतक’]

“अँसु है बहन लागी बात अँखियानि तैं ।”

—[‘उद्धव-शतक’]

‘मानवीकरण’ की छटा भी दर्शनीय है—

“सुधि ब्रजवासिनि दिवैया सुख-रासिनि की

ऊधव नित हमकी बुलावन कौँ आवतीं ।”

—[वही]

अलंकार-निर्वाह की सतर्कता को छूट देकर देखा जा सकता है कि गोपियों अपनी पीढा में ही वसन्त और वर्षा की अनुभूति करती हैं ! ‘रत्नाकर’ जी का लाक्षणिक वैभव निस्सन्देह छायावादी परिवेश से ही प्रतिकृत है। वस्तुतः ‘रत्नाकर’ जी की भाषा-शैली और उनकी गोपियों तथा उनसे पूर्व के ब्रजभाषा कवियों की भाषामिव्यक्ति एव गोपियों में जो अन्तर है, वह समाज के जीवन में व्याप्त इसी छायावादी परिवेश का अन्तर है। ‘रत्नाकर’ जी की गोपियों की नागरिकता, व्यक्तित्व-पोषण और अनुभूतिशीलता इसी युग के वातावरण में व्याप्त ‘छाया’-प्रभाव है। प० सोहनलाल द्विवेदी की इतिवृत्तात्मक अभिव्यक्ति में भी, ‘कुणाल’ और ‘वासवदत्ता’ जैसी रचनाओं में छायावादी कल्पना और अप्रस्तुतों ने विशिष्ट योग दिया है।

वस्तुतः समाज में अधिकाधिक नव-शिक्षा-प्रसार और अपनी रुढ़ि-शृङ्खलाओं के प्रति बढ़ते प्रबुद्धमान विद्रोह ने व्यक्ति की सवेदन-शीलता, सोन्दर्य-स्पृहा, जीवन की लालसा, कुतूहलमयी जिज्ञासा, प्रकृति के प्रति आत्मायता और अपने व्यक्तित्व के प्रति आकर्षण का नवीन द्वार खोल दिया था। व्यक्ति के भीतर, जीवन के बृहत्तर विस्तार से सम्पर्क स्थापित कर नवीन विधि-निषेधों की चेतना आँख खोल रही थी। समाज के भीतर व्याप्त यह नव-निर्माण की कसमसाहट इस युग की कलात्मक अभिव्यक्तियों में मुखर हुई है। अपने गुण-दोष और सीमा

एवं विस्तार को लेकर, ये प्रवृत्तियों अपनी सगती सामाजिक परिस्थिति के साथ पूर्णतः सम्बद्ध हैं और इनका योग समाज की प्रगति की दिशा में ही है, विकृति की नहीं। सांस्कृतिक दृष्टि की उपेक्षा कर, विचार करनेवाला ही इस सत्य से इनकार कर सकता है।

छायावाद के इस विस्तार ने प्रगतिवाद को भी प्रभावित किया है। आज यह कहने की आवश्यकता नहीं रह गयी है कि प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति, लाक्षणिक लाघव और चित्रात्मकता की छायावादी देन, भाषा के क्षेत्र में प्रगतिवाद को विरासत में मिली है। 'अंचल' की में जो शरीरी सौन्दर्य, रूप लालसा, प्रेम-नृषा और प्रज्वलित अवसाद के स्वर आये हैं, वे तत्कालीन व्यक्ति-कुठाओं और छायावादी विद्रोह की उग्रतर ध्वनियाँ ही हैं। 'अंचल' की लौकिकता भौतिकता छायावादी मानववाद का ही एक दूर-गत छोर है। 'मधूलिका', 'अपराजिता', 'लाल चूनर' और 'वर्षान्त के बादल' के कितने ही गीतात्मक प्रयास स्पष्टतः छायावादी रोमांचकता और कल्पनाशीलता की उपज हैं। कुछ पक्तियों उदाहरणार्थ पर्याप्त होगी—

“आज की रजनी बड़ी लोलुप जलन से तप्त लथ-पथ,
आज निद्रा भी न आती कौन अन्तर है रहा मथ।
आज से जीवन-मरण में रह गया कोई न अपना,
आज तो बस प्राण ले लेगा भयंकर रूप-सपना।”

ऊपर की प्रज्वलन-शीलता अवश्य ही छायावादी संवेदनशीलता से उग्रतर है, पर कथ्य और उपादान एक ही परिवेश से लिये गये हैं। निम्नपंक्तियों में आये प्रतीकात्मक प्रयोग एक दम छायावादी हैं—कथ्य भी छायावादी और अभिव्यक्ति भी। स्वानुभूति की प्रखरता भी स्पष्ट है—

“र मे आग, नयन मे पानी, होठों में मुस्कान सजा,
हम हँसते इठलाते चलते, इतरा इतरा बल खा-खा।
अपनी तरणी फेंक प्रलय की लहरों में खुल खेलें हम;
आज भाग्य के उल्कापातों को हँस-हँसकर झेले हम।”

—['मधूलिका']

पद्धति वही है; कुछ शब्दों की प्रकृति और उनके प्रयोगों में अन्तर अवश्य है। जिस प्रकार व्यक्ति-परक होकर भी छायावादी कविताओं में एक ठटाचीकरण और भावों में उन्नयन एवं परिमार्जन का रुचि दिखाई पड़ती है, उसी प्रकार उनकी भाषा में भी एक कोमलता और शालीनता की दीप्ति है। 'अंचल' के भाव तीव्र, उग्र और प्रभलनवत् होते हैं, अतएव उनकी अभिव्यक्ति की

प्रेमी भी कृष्णचन्द्र से न्यारा न था—

“मैं राधा बन गयी, न था वह

कृष्णचन्द्र से न्यारा ।”

बाबू जगन्नाथ दास ‘रत्नाकर’ की ब्रजभाषा की कविताओं में आयी भाषा की लक्षणिक सज्जा, अप्रस्तुतों की उपचार-वक्रता और आन्तरिकता भी ‘छाया’-प्रवृत्तियों की जन्मदायिनी तत्कालीन परिस्थितियों की छाप का प्रमाण है। ‘रत्नाकर’ जी की चित्रात्मकता भी लक्षणीय है—

“पानी आज सकल सँवारयो काज बानी है ।”

—[‘उद्धव-शतक’]

“आँसु हैं बहन लागी बात अँखियानि तैं ।”

—[‘उद्धव-शतक’]

‘मानवीकरण’ की छटा भी दर्शनीय है—

“सुधि ब्रजवासिनि दिवैया सुख-रासिनि की

ऊधव नित हमकौ बुलावन कौ आवती ।”

—[वही]

अलंकार-निर्वाह की सतर्कता को छूट देकर देखा जा सकता है कि गोपियों अपनी पीड़ा में ही वसन्त और वर्षा की अनुभूति करती हैं ! ‘रत्नाकर’ जी का लक्षणिक वैभव निस्सन्देह छायावादी परिवेश से ही प्रतिकृत है। वस्तुतः ‘रत्नाकर’ जी की भाषा-शैली और उनकी गोपियों तथा उनसे पूर्व के ब्रजभाषा कवियों की भाषाभिव्यक्ति एव गोपियों में जो अन्तर है, वह समाज के जीवन में व्याप्त इसी छायावादी परिवेश का अन्तर है। ‘रत्नाकर’ जी की गोपियों की नागरिकता, व्यक्तित्व-पोषण और अनुभूतिशीलता इसी युग के वातावरण में व्याप्त ‘छाया’-प्रभाव है। पं० सोहनलाल द्विवेदी की इतिवृत्तात्मक अभिधेयता में भी, ‘कुणाल’ और ‘वासवदत्ता’ जैसी रचनाओं में छायावादी कल्पना और अप्रस्तुतों ने विशिष्ट योग दिया है।

वस्तुतः समाज में अधिकाधिक नव-शिक्षा-प्रसार और अपनी रुढ़ि-शृङ्खलाओं के प्रति बढ़ते प्रबुद्धमान विद्रोह ने व्यक्ति की संवेदन-शीलता, सौन्दर्य-स्पृहा, जीवन की लालसा, कुतूहलमयी जिज्ञासा, प्रकृति के प्रति आत्मायता और अपने व्यक्तित्व के प्रति आकर्षण का नवीन द्वार खोल दिया था। व्यक्ति के भीतर, जीवन के वृहत्तर विस्तार से सम्पर्क स्थापित कर नवीन विधि-निषेधों की चेतना ओख खोल रही थी। समाज के भीतर व्याप्त यह नव-निर्माण की कसमसाहट इस युग की कलात्मक अभिव्यक्तियों में मुखर हुई है। अपने गुण-दोष और सीमा

एवं विस्तार को लेकर, ये प्रवृत्तियाँ अपनी सगती सामाजिक परिस्थिति के साथ पूर्णतः सम्बद्ध हैं और इनका योग समाज की प्रगति की दिशा में ही है, विकृति की नहीं। सांस्कृतिक दृष्टि की उपेक्षा कर, विचार करनेवाला ही इस सत्य से इनकार कर सकता है।

छायावाद के इस विस्तार ने प्रगतिवाद को भी प्रभावित किया है। आज यह कहने की आवश्यकता नहीं रह गयी है कि प्रतीवात्मक अभिव्यक्ति, लाक्षणिक लाघव और चित्रात्मकता की छायावादी देन, भाषा के क्षेत्र में प्रगतिवाद को विरासत में मिली है। 'अंचल' जी में जो शरीरी सौन्दर्य, रूप लालसा, प्रेम-तृषा और प्रज्वलित अवसाद के स्वर आये हैं, वे तत्कालीन व्यक्ति-कुठाओं और छायावादी विद्रोह की उग्रतर ध्वनियाँ ही हैं। 'अंचल' की लौकिकता भौतिकता छायावादी मानववाद का ही एक दूर-गत छोर है। 'मधूलिका', 'अपराजिता', 'लाल चूनर' और 'वर्षान्त के बादल' के कितने ही गीतात्मक प्रयास स्पष्टतः छायावादी रोमांचकता और कल्पनाशीलता की उपज हैं। कुछ पंक्तियाँ उदाहरणार्थ पर्याप्त होगी—

“आज की रजनी बड़ी लोलुप जलन से तप्त लथ-पथ,
आज निद्रा भी न आती कौन अन्तर है रहा मथ।
आज से जीवन-मरण में रह गया कोई न अपना,
आज तो बस प्राण ले लेगा भयंकर रूप-सपना।”

ऊपर की प्रज्वलन-शीलता अवश्य ही छायावादी सवेदनशीलता से उग्रतर है, पर कथ्य और उपादान एक ही परिवेश से लिये गये हैं। निम्नपंक्तियों में आये प्रतीकात्मक प्रयोग एक दम छायावादी हैं—कथ्य भी छायावादी और अभिव्यक्ति भी। स्वानुभूति की प्रखरता भी स्पष्ट है—

“उर में आग, नयन में पानी, होठों में मुस्कान सजा,
हम हँसते इठलाते चलते, इतरा इतरा बल खा-खा।
अपनी तरणी फेंक प्रलय की लहरों में खुल खेले हम;
आज भाग्य के उल्कापातों को हँस-हँसकर झेले हम।”

—['मधूलिका']

पद्धति वही है; कुछ शब्दों की प्रकृति और उनके प्रयोगों में अन्तर अवश्य है। जिस प्रकार व्यक्ति-परक होकर भी छायावादी कविताओं में एक सटात्तीकरण और भावों में उन्नयन एवं परिमार्जन की रुचि दिखाई पड़ती है, उन्ही प्रकार उनकी भाषा में भी एक कोमलता और शालीनता की दीप्ति है। 'अंचल' के भाव तीव्र, उग्र और प्रभञ्जनवत् होते हैं, अतएव उनकी अभिव्यक्ति की

प्रेमी भी कृष्णचन्द्र से न्यारा न था—

“मैं राधा बन गयी, न था वह
कृष्णचन्द्र से न्यारा ।”

बाबू जगन्नाथ दास ‘रत्नाकर’ की ब्रजभाषा की कविताओं में आयी भाषा की लाक्षणिक सज्जा, अप्रस्तुतों की उपचार-वक्रता और आन्तरिकता भी ‘छाया’-प्रवृत्तियों की जन्मदायिनी तत्कालीन परिस्थितियों की छाप का प्रमाण है। ‘रत्नाकर’ जी की चित्रात्मकता भी लक्षणीय है—

“पानी आज सकल सँवारयो काज बानी है ।”

—[‘उद्धव-शतक’]

“आँसु है बहन लागी बात अँखियानि तैं ।”

—[‘उद्धव-शतक’]

‘मानवीकरण’ की छटा भी दर्शनीय है—

“सुधि ब्रजवासिनि दिवैया सुख-रासिनि की
ऊधव नित हमकौ बुलावन कौ आवती ।”

—[वही]

अलंकार-निर्वाह की सतर्कता को छूट देकर देखा जा सकता है कि गोपियों अपनी पीड़ा में ही वसन्त और वर्षा की अनुभूति करती हैं ! ‘रत्नाकर’ जी का लाक्षणिक वैभव निस्सन्देह छायावादी परिवेश से ही प्रतिकृत है। वस्तुतः ‘रत्नाकर’ जी की भाषा-शैली और उनकी गोपियों तथा उनसे पूर्व के ब्रजभाषा कवियों की भाषाभिव्यक्ति एव गोपियों में जो अन्तर है, वह समाज के जीवन में व्याप्त इसी छायावादी परिवेश का अन्तर है। ‘रत्नाकर’ जी की गोपियों की नागरिकता, व्यक्तित्व-पोषण और अनुभूतिशीलता इसी युग के वातावरण में व्याप्त ‘छाया’-प्रभाव है। पं० सोहनलाल द्विवेदी की इतिवृत्तात्मक अभिधेयता में भी, ‘कुणाल’ और ‘वासवदत्ता’ जैसी रचनाओं में छायावादी कल्पना और अप्रस्तुतों ने विशिष्ट योग दिया है।

वस्तुतः समाज में अधिकाधिक नव-शिक्षा-प्रसार और अपनी रुढ़ि-शृंखलाओं के प्रति बढ़ते प्रबुद्धमान विद्रोह ने व्यक्ति की सवेदन-शीलता, सोन्दर्य-स्पृहा, जीवन की लालसा, कुतूहलमयी जिज्ञासा, प्रकृति के प्रति आत्मायता और अपने व्यक्तित्व के प्रति आकर्षण का नवीन द्वार खोल दिया था। व्यक्ति के भीतर, जीवन के बृहत्तर विस्तार से सम्पर्क स्थापित कर नवीन विधि-निषेधों की चेतना ओख खोल रही थी। समाज के भीतर व्याप्त यह नव-निर्माण की कसमसाहट इस युग की कलात्मक अभिव्यक्तियों में मुखर हुई है। अपने गुण-दोष और सीमा

आँखों का नशा उतरता है,
झरना अब झर-झर झरता है;

उद्भ्रान्त भाव यह उमड़ पड़ा, आश्वासन मुझे अखरता है ।”

‘विद्या’ कविता छायावादी अप्रस्तुत-विधान का सुन्दर उदाहरण और कल्पना-शीलता का उज्ज्वल प्रमाण है—

“मेरी वेदना व्यथा की रंजित आरक्त कहानी—
आँसू में घुलमिल रानी, विद्या वनगयी सयानो !”

छायावादी कवियों द्वारा प्रवर्तित मानववाद, हृदय-वाद (अनुभूति-वाद) और जीवन-वाद निरन्तर सूक्ष्म-कल्पना, आदर्श-भावुकता और अशरारी सौन्दर्य के धुंधलेपन से स्पष्टता, मानवीयता और लौकिकता की ओर बहा है । विकास का यह क्रम ‘प्रसाद’, ‘निराला’, ‘पन्त’, महादेवी, भगवतीचरण वर्मा, वच्चन, नरेन्द्रशर्मा, नेपाली, अचल, शम्भूनाथ सिंह, जानकीवल्लभ शास्त्री, हसकुमार, भारती, महेन्द्र, साहो, अरुण, किशोर, रमानाथ, गिरिधर, रवीन्द्र, भ्रमर, केदार सिंह आदि की कविताओं में देखा जा सकता है । ‘प्रगति’ और ‘प्रयोग’ उसी जीवन-मुखी काव्यधारा की दो शाखाएँ हैं और सहजतामय भावों में मानववादी गीत-धारा उसका वास्तविक प्रतिनिधि । सैद्धान्तिक रुढ़िवादिता के बावजूद ‘प्रगतिवाद’ ने इस धारा के ‘श्रेय’-तत्त्व को लेकर ही अपने ढंग से मानव का मस्तक विजय चंदन से चर्चित करना चाहा है और ‘प्रयोग’ ने परिस्थितियों के नव्यतर विकासों को नवीन आकलन और अभिव्यक्ति देकर सन्तुलन की स्थापना करना चाही है । छायावादी व्यक्ति के भीतर की वेदना से आगे यह कवि ‘अह’ को अपना ‘पिता’ और ‘वेदना’ को अपनी ‘माता’ समझता है । ‘अस्तित्व-वाद’ के सहारे आयी मान्यता वैयक्तिकता को दार्शनिक भूमिका दे रही है । यह बावरा अछेरी नवीन लक्ष्यों का सधान करने निकल पड़ा है—अपनी पीड़ा, तपन और आत्मविश्वास के सबल पर ।

‘छायावाद’ की मान्यताएँ और गृहीत माध्यम केवल उस परिवृत्त के भीतर ‘फैशन’ या प्रचलन बनकर ही नहीं रह गये । इन प्रवृत्तियों का मूल, तत्कालीन समाज की वस्तु-भूमि में है । यह काव्य-प्रसार यहाँ के जीवन और सांस्कृतिक परिवेश से विच्छिन्न वग-अनुकरण रवीन्द्र-प्रभाव या पाश्चात्य-अनुकरण-वृत्ति नहीं है । ये उपकरण अनुकूल होकर सहायक भले बन गये हों, पर ये ही मूल उपजीव्य नहीं कहे जा सकते । ऐसा कहना सांस्कृतिक विकास और संस्कृति के परिस्थिति-सम्बन्ध के महासत्य को झुटलाना होगा । साहित्य भी एक सांस्कृतिक

एक दिन कवि आषाढ की रिमझिम में घनखेतों की ओर भी मचला था !
 'वन फूलों की ओर' कविता [पृ० ३१] में वन-फूल जीवन की सहजता,
 सरलता और ग्रामीणता का प्रतीक है । कवि नागरिक वातावरण को छोड़कर
 वन-तुलसी की गंध, खेतों की संध्या ब्याम-परी और चौपालों की ओर से निमंत्रण
 पा रहा है—

“आज यह राज बाटिका छोड़
 चलो कवि वन-फूलों की ओर ।”

—['हुंकार' पृ० २९]

'फूलों का पूर्वजन्म' कविता ['हुंकार', पृ० ५९] की भोली एवं कान्त
 कल्पना छाया-मयी है । ये फूल और कली आदि उस जन्म के स्त्री-बालिका
 आदि थे । कवि की भावुकता में आया कल्पना-कैशोर लक्षणीय है । 'रसवन्ती'
 के गीत 'दिनकर' के अन्तर के उच्छ्वास हैं । वे 'अगेय' स्वप्न के श्रोता भी
 रहें हैं ।

पं० बालकृष्ण शर्मा 'नवीन' की उदग्र राष्ट्रीयता और कान्तिकारिता भी
 अपने अगरग के कोमल वैयक्तिक कोण की चिकनाई नहीं भूल पायी है । कवि
 साकी से कहता है—

“साकी मन घन गन घिर आये उभड़ी श्याम मेघमाला ।

अब कैसा विलम्ब तू भी भर भर ला गहरी गुलाला ।”

'नवीन' जी की रचना में आया दुःख निराशा, व्याकुलता और उन्मादकता
 का तत्त्व उनके पीडित व्यक्ति की स्वानुभूति की ही प्रतिध्वनि है । कवि अपने
 प्राणों की पुतली से कहता है ।

“ओ मेरे प्राणों की पुतली,

आज जरा कुछ कह लेने दो ।

सिर्फ आज भर ही कहने दो,

यह प्रवाह कुछ तो बहने दो,

संयम ! मेरी प्राण जरा तो

आज असंयम मे बहने दो !

मौन-भार से दबे हृदय को कुछ मुखरित मुख सह लेने दो ।

आज जरा कुछ कह लेने दो !”

रो लेने से भार हलका हो, अतएव—

“दुक रो लेने दो जरा देर, क्यों छेड़ रहे हो बेर-बेर ।

स्वच्छन्दता-वाद : छायावाद

‘स्वच्छन्दतावाद’ आचार्य ‘शुक्ल’ जी द्वारा अंगरेजी ‘रोमांटिसिज़्म’ के लिए दिया गया हिन्दी-पर्याय है। ‘क्लासिसिज़्म’ और ‘रोमांटिसिज़्म’, ये दो अंगरेजी के पारिभाषिक शब्द हैं जिन पर विचार हो रहा है, किन्तु अभी तक कोई निश्चित और सर्व-मान्य परिभाषा नहीं बन पायी है। अनेकानेक विद्वानों ने बृहद् ग्रंथों में प्रलम्ब विचार-विमर्श प्रस्तुत किया है। कोई ‘रोमांटिसिज़्म’ को ‘क्लासिसिज़्म’ का विरोधी मानते हैं और कोई ‘रियलिज़्म’ का। सस्कृत-साहित्य में इस प्रकार का कोई विभाजन नहीं मिलता। अतएव हिन्दी के लिए भी ये पारिभाषिक नये ही हैं। इनकी तात्त्विकता से परिचित होने के लिए अंगरेजी में उपस्थित किये गये कुछ मतों एवं सक्षिप्त विचारों का उल्लेख कदाचित् अप्रासंगिक न होगा।

‘रोमांटिसिज़्म’ शब्द ‘रोमांस’ से बना है, जो श्री पियर्सल स्मिथ के अनुसार, ‘मध्ययुग’ में रोमन अथवा लैटिन के मूल ग्रन्थों के अनुवादों के लिए प्रयुक्त होता था। लैटिन से उद्भूत अपभ्रंश-भाषाओं के लिए भी ‘रोमांस’ शब्द का प्रयोग हुआ है। इस प्रकार यह शब्द उन सब के लिए प्रयुक्त किया जाने लगा जो तत्कालीन राति-रिवाजों एवं सामाजिक प्रचलनों से भिन्न बाहरी या बाहर से आया हुआ, हो। बाद को यह शब्द उन सभी पुस्तकों के लिए भी प्रयोग में आने लगा जो लैटिन में न लिखी जाकर देशी भाषाओं में लिखित हों। क्रमशः यह शब्द वीरों की साहसिकता और सकट-पूर्ण कहानियों के लिए भी गृहीत हुआ। इस प्रकार ‘रोमांस’ शब्द की व्युत्पत्ति में ‘किस्ती बाहर से आयी हुई वस्तु’ का भाव अथवा ‘आवात-व्यापार’ मूलतया निहित है। इनो ने श्री स्टार्डर्ट भी ‘रोमांस’ से किसी ऐसे वस्तु का भाव लेते हैं जो ‘स्थानान्तरित’ या ‘चद्विरागत’ हो। वे इस सुदूर से आने की विशेषता के साथ रतना धार जोड़ देते हैं कि यह वस्तु जिस समाज और जीवन में उद्भूत होती है, वह ग्रहण-कर्ता समाज से उच्चतर एवं पूर्णतर होता है। इसीलिए इसके साथ अत्यष्टता, गूढ़ता और दुर्लभता का भाव भी सम्बद्ध होता है। रोमांस के नाम पर आयी हुई उस वस्तु को तत्कालीन समाज के लोग अपने लिए सुदुर्लभ, आशातीत एवं सुदूर समझते हैं।

आकलन है, इसलिए कोई जीवित और प्रभावशाली साहित्य-कोण आकाश-बेलि नहीं होगा ।

छायावाद जीवन की वास्तविक, सामाजिक एवं व्यक्तिगत परिस्थितियों की जीवन-कामी उपज है । उसमें मृत्यु नहीं जीवन, विकृति नहीं प्रगति, जड़ता नहीं गति-शीलता, पतन नहीं उन्नयन की पुकार है—आत्म-विस्तार, सौंदर्य-प्रेम, मानवता, नैसर्गिकता एवं अनुभूति-शीलता की शक्ति है । उसके आदर्श यथार्थ पर पुनर्व्यवस्थित हुए हैं और स्वप्न सत्य के पूर्व-चरण हैं । इन कवियों की कल्पनाओं में विकृतियों को घोने की उत्कट लालसा है । एक साथ ही 'छाया'-युग में महत्ता, उज्ज्वलता, विशालता और सुन्दरता के जो सपने देखे हैं, उन्हें पूरा करने में हमारी जातीय चेतना को कई दशक लगेंगे । सपनों का देखना सर्वथा व्यर्थ नहीं होता, ये ही सपने हमारे चेतन-अवचेतन के स्तरों से उग-बढ़कर स-फल बनते हैं । छायावाद ने युग-मन के बालों को झाड़कर उनमें नवीन सपनों को सजाया । मन का यह आलोक आशा-निराशा, जय-पराजय और गति पलायन के शत-शत द्वारों से फूटकर जगमगा उठा है । प्रगति के सच्चे चरण दुर्बलताओं से सँभल कर स्वस्थता को अपनावेंगे, यही श्रेय का सच्चा पथ होगा ।

छायावाद ने बृहत्तर होकर अनेक रूपों में प्राचीन और नवीन धाराओं को प्रभावित किया है । छायावाद के तत्कालीन जीवन-सम्बन्ध और शक्तिमत्ता को समझने के लिए हमें उस बृहत्तर परिवेश की छानबीन करनी ही होगी, जिसमें फैलकर उमने नवीन रूपों और प्रेरणाओं के प्रतिफलन परिणमन में निश्चित योग दिया है । इसी के द्योतन में यहाँ 'बृहत्तर छायावाद' शब्द का प्रयोग हुआ है ।



स्वच्छन्दता-वाद : छायावाद

‘स्वच्छन्दतावाद’ आचार्य ‘शुक्ल’ जी द्वारा अंगरेजी ‘रोमांटिसिज्म’ के लिए दिया गया हिन्दी-पर्याय है। ‘क्लासिसिज्म’ और ‘रोमांटिसिज्म’, ये दो अंगरेजी के पारिभाषिक शब्द हैं जिन पर विचार हो रहा है, किन्तु अभी तक कोई निश्चित और सर्व-मान्य परिभाषा नहीं बन पायी है। अनेकानेक विद्वानों ने बृहद् ग्रंथों में प्रलम्ब विचार-विमर्श प्रस्तुत किया है। कोई ‘रोमांटिसिज्म’ को ‘क्लासिसिज्म’ का विरोधी मानते हैं और कोई ‘रियलिज्म’ का। सस्कृत-साहित्य में इस प्रकार का कोई विभाजन नहीं मिलता। अतएव हिन्दी के लिए भी ये पारिभाषिक नये ही हैं। इनकी तात्त्विकता से परिचित होने के लिए अंगरेजी में उपस्थित किये गये कुछ मतों एवं सक्षिप्त विचारों का उल्लेख कदाचित् अप्रासंगिक न होगा।

‘रोमांटिसिज्म’ शब्द ‘रोमांस’ से बना है, जो श्री पियर्सल स्मिथ के अनुसार, ‘मध्ययुग’ में रोमन अथवा लैटिन के मूल ग्रन्थों के अनुवादों के लिए प्रयुक्त होता था। लैटिन से उद्भूत अपभ्रंश-भाषाओं के लिए भी ‘रोमान्स’ शब्द का प्रयोग हुआ है। इस प्रकार यह शब्द उन सब के लिए प्रयुक्त किया जाने लगा जो तत्कालीन रीति रिवाजों एवं सामाजिक प्रचलनों से भिन्न बाहरी या बाहर से आया हुआ, हो। बाद को यह शब्द उन सभी पुस्तकों के लिए भी प्रयोग में आने लगा जो लैटिन में न लिखी जाकर देशी भाषाओं में लिखित हों। क्रमशः यह शब्द वीरों की साहसिकता और संकट-पूर्ण कहानियों के लिए भी गृहीत हुआ। इस प्रकार ‘रोमांस’ शब्द की व्युत्पत्ति में ‘किर्मा बाहर से आयी हुई वस्तु’ का भाव अथवा ‘आयात-व्यापार’ मूलतया निहित है। इसी से श्री स्टार्डर्ट भी ‘रोमांस’ से किसी ऐसे वस्तु का भाव लेते हैं जो ‘स्थानान्तरित’ या ‘वहिरागत’ हो। वे इस मुद्दे से आने की विशेषता के साथ इतना और जोड़ देते हैं कि वह वस्तु जिस समाज और जीवन से उद्भूत होती है, वह ग्रहण-कर्ता समाज से उच्चतर एवं पूर्णतर होता है। इसीलिए इसके साथ अत्यष्टता, गृह्यता और दुर्लभता का भाव भी सम्बद्ध होता है। रोमांस के नाम पर आयी हुई उस वस्तु को तत्कालीन समाज के लोग अपने लिए सुदुर्लभ, आशातीत एवं सुदूर समझते हैं।

इस प्रकार जब 'रोमांस' के अन्तर्गत आने वाली सामग्री की बहुत-कुछ परीक्षा हो चुकती है और उसकी कुछ सामान्य विशेषताओं का निर्धारण हो चुकता है, तब 'रोमांटिक' शब्द का प्रयोग प्राग्भ होता है। व्यवस्था, विवेक और बौद्धिकता के विकास के साथ-साथ धीरे-धीरे 'रोमांटिक' शब्द का प्रयोग 'असत्य', 'अवास्तविक' और 'कल्पित' के अर्थ में होने लगा और इसके वृत्त में अति-प्राकृतिक शक्तियों मानवेतर भूत, देव, जादूगर, ऐय्यार आदि, सभी कुछ समाविष्ट कर दिए गये। अव्यावहारिकता, असम्भवता, प्रेम और सम्मान के अतिरजित संवग आदि इसमें अन्तर्भूत माने जाने लगे।

अठारहवीं शताब्दी की समाप्ति के आस-पास पियर्सल स्मिथ के अनुसार, इस शब्द का बड़ा हीन अर्थ लगाया जाने लगा था। जो कुछ भी बाल-सुलभ, हास्यास्पद विव लिप्त, अविश्वसनीय, अनावश्यक, अनुपयोगी और अनियंत्रित हो, वह सब इसके परिवृत्त में डाल दिया गया। विवेक और बुद्धिवाद के विकास के साथ पोप जैसे कवियों का बोलबाला हुआ।

'रोमानी पुनर्जागरण' के उषा-काल में इस शब्द के साथ नये काननों एवं नवीन पशुचर-भूमियों ('फ्रेश उड्स ऐंड पास्वर्स निउ') का अनुषंग सम्बद्ध होने लगा। 'रोमांटिक' का अर्थ ऐसी वस्तुओं से लिया जाने लगा जिन में बहुत उपयोगिता और सार्थकता भले ही न हो, पर जिनमें कल्पनाओं को मुग्ध करने की शक्ति अवश्य हो। इस प्रकार अब इस के साथ काल्पनिक सौन्दर्य और उनकी तुष्टि का भाव जुड़ गया।

उन्नीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ के साथ इस शब्द का अर्थविस्तार बढ़ने लगा। अब 'रोमांटिक' का अर्थ लिया जाने लगा एक 'विशेष अनुभूति-प्रणाली', भावों को रूपायित करने का एक विशिष्ट ढंग। रस्किन ने स्पष्ट रूप से कहा कि यह सम्भव नहीं, उच्च प्रतिभा पर सदा शास्त्रीय (क्लासिकल) चेतना का ही अधिकार रहे।

साधारणतः लोग 'रोमांटिक' शब्द को सामान्य, अति-प्रचलित और समय-जीर्ण घिसी-पिटी वस्तु की विशेषताओं का विरोधी मानते हैं। इस प्रकार रोमांटिक वह है जो सामान्य से विशेष, निकट से सुदूर, निर्जीव आत्म-सन्तुष्टि से भावावेग पूर्ण महत्वाकांक्षाओं की ओर चलनेवाला हो, जिसे असाधारण और असामान्य के प्रति तीव्र राग हो, जो सकटों से जूझने और बाधाओं को चीढ़ने को प्रस्तुत हो। अप्राप्त और सुदूर से प्रेम होने के कारण इस रागावेग में अस्पष्टता और अनिश्चितता भी होगी।

इसकी दूसरी विशेषता सम्भावित्वावस्था के विरुद्ध, अपने अभीष्ट की कल्पना में रमण माना गया है। 'रोमांटिक' इतने से ही सन्तुष्ट नहीं होता कि अमुक अभीष्ट की प्राप्ति सम्भावित है। वह उस अभीष्ट के प्रति, अपनी कल्पना-शक्ति से तादात्म्य की अनुभूति का प्रेमी होता है, अतएव उसकी कल्पना को अपनी आकाक्षाओं की रम्य स्थली में विहार करना अत्यन्त रुचिकर प्रतीत होता है।

कुछ विद्वानों का कहना है कि 'रोमांटिक' 'इतिवृत्त' से कभी भी सन्तुष्ट नहीं रहता। वह प्रतीकात्मकता का प्रेमी होता है और उसके प्रतीकों के वास्तविक अर्थों की उपलब्धि उन्हीं को हो सकती है जिनमें विशिष्ट आत्म-शक्ति होती है, जो उदीप्त होकर उन्हें उन उच्च आशयों का भावन और रसन करा देती है। रोमांटिक अपने शुष्क विषयों का आदर्शोद्धारण देता है। 'रोमांटिसिज़्म' का यह पक्ष रहस्यवाद और प्रतीकवाद से सम्बद्ध है।

'रोमांटिक' शास्त्रीयविधानों, औपलाक्षणिक मान्यताओं (कन्वेंशनल धारणाओं) एवं परंपरा-भुक्त पद्धतियों का भी विरोधी देखा जाता है। वह मिथ की भाँति लीक छोड़कर चलने वाला सपूत होता है। उसे बन्धन, नियम और जीर्ण विधान प्रिय नहीं। इस लिए 'रोमांटिसिज़्म' और 'क्लासिसिज़्म' के बीच भी बड़े-बड़े तनावों और विरोधों की उद्भावना की गयी है। १८ वीं शती का अवसान-काल द्वन्द्व का प्रारम्भ है।

श्री हीने का कहना है कि ग्रीस और रोम के आदर्शों पर चलनेवाला काव्य 'क्लासिकल' और 'मध्य-युग' का वह काव्य जो इससे भिन्न है, 'रोमांटिक' कहा जाना चाहिए। किन्तु यह विभाजन ठीक नहीं जँचता। विषयों और कुछ स्थूल तथ्यों के आधार पर किया जानेवाला वर्गीकरण अवैज्ञानिक होगा। इसके लिए विद्वानों ने कुछ विशिष्टताएँ ढूँढ़ निकाली हैं। उनका कहना है कि दोनों के मनोकौण, प्रवृत्ति, विचार-प्रणाली, अनुभव-रीति और शैली में अन्तर होता है। उनके अनुसार 'क्लासिकल' कवि की प्रतिभा स्पष्टता, सुवोधता, संयम, रूप की अन्विति और अंगों के आनुपातिक सम्बन्धों के पालन में अभिरुचि रखती है। अतएव सुस्पष्टता, नियमानुसरण, रचना-सामान्य, साधनों के उपयोग में यथामाध्यमितव्ययिता और वर्णन-विवरणों की निर्दिष्टता एक 'क्लासिकल' प्रतिभा के लक्षण होंगे। श्री स्ट्रॉट्स के अनुसार एक 'क्लासिकल' कृति की रचना में एक निश्चित आंगिक अनुपात, प्रेरणा और रूप-व्यवस्था के नियम का नावधानी से पालन किया जाता है। ऐसी कृति किसी पूर्व-निर्धारित नियमावली, रूप-तन्त्र या उद्देश्य को मानकर चन्दी है। उसके

पीछे सामंजस्य, औचित्य, सुष्ठुता, आन्तरिक तत्वों का निश्चित अनुपात और पूर्व-मान्य आदर्श होता है। अनुशासन, सन्तुलन, निश्चित विन्यास के सिद्धान्त उसके मार्ग-दर्शक होते हैं। दूसरे शब्दों में, उसे पुरातन-वादी भी कह सकते हैं। स्टोर्डर्ड महोदय के अनुसार “रोमाटिसिज्म की आधारभूत घाटना स्वीकार नहीं, अस्वीकार है। यह यथातथ्यता को छोड़कर प्रतीकात्मकता को अपनाता है। यह दृश्य से अदृश्य, प्रकट से सूक्ष्म विचारों के प्रतीकों की ओर जाता है। यह शास्त्र-नियमों के विरुद्ध असन्तोष से उत्पन्न होता है, यह परम्परा प्राप्त नियमों के शासन को अस्वीकार कर नये नियमों की खोज करता है। इसीलिए ‘क्लासिसिस्ट’ को ‘रोमाटिक’ में आनुपातिक सम्बन्ध, सामंजस्य और सजाव की कमी दिखलाई पड़ती है। ‘क्लासिसिज्म’ परिमार्जित एवं अनुसारित मार्ग के स्वीकार की स्थिति है और ‘रोमाटिसिज्म’ अशासित वाञ्छा।” यहा रोमाटिसिज्म की ‘नवीन’ की खोज की प्रवृत्ति की ओर संकेत किया गया है।

इलीगल महोदय ‘क्लासिकल’ की तुलना मूर्ति और ‘रोमाटिक’ की चित्र से करते हैं। ग्रीक मूर्ति की भाँति कोई अपूर्णता नहीं होती, न उसमें और कुछ पाने की सम्भावना हा शेष रह जाती है। जो कुछ उसमें अभिव्यक्त होता है उसके अतिरिक्त कुछ संकेत नहीं होता। यह शानेन्द्रियों को तृप्त करने के बाद कल्पना के लिए कुछ भी नहीं छोड़ता। यह शुद्ध, सत्य, सुविमार्जित और दिन के प्रकाश सा स्पष्ट होता है। यहाँ कवि के कृतीत्व से आगे कुछ भी अवशेष नहीं। इसके विपरीत ‘रोमाटिसिज्म’ की कला में यह समग्रता अत्यन्त विरल होती है। लगता है, जैसे कलाकार कुछ रुक कर सोचता है, फिर तूलिका चलाता है, किन्तु उसका आदर्श, जैसे अभी भी पूरा-पूरा पकड़ में न आया हो। चित्रकार की भाषा में ये छाया और रंगों का प्रयोग करते हैं, रेखाओं का नहीं। यहाँ इलीगल ने रोमानी काव्य की प्रतीकात्मकता, व्यजनात्मकता एवं सवेग-सफूर्तता की ओर इंगित किया है, जब कि रोमानी कवि सब कुछ कह कर भी, अनुभव करता है, जैसे अभी पूरा पूरा न कह पाया हो।

‘क्लासिकल’ कवि अपने कथ्य को हस्तामलकवत् सामने रख देता है। उसका कथन पूर्ण निरावरण होता है, उसमें अस्पष्टता के लिए स्थान नहीं होता। वह अपनी बात को खुली धूप में रख देता है और उसकी बात बिना किसी अन्य सहारे के अपना पूर्ण प्रभाव डालती है। ‘रोमाटिक कवि का कथ्य एक रगीन प्रकाश में प्रस्तुत किया गया लगता है। मुख्य भाव के साथ सहायक रूप में और भी सह-भाव होते हैं, कभी-कभी प्रभाव को गम्भीर करते करते वे उस मुख्य भाव को भी धुँधलाकर देते हैं। प्रथम का स्वभाव सवेग-शील, दूसरे का सयमी,

पहले का उत्साही तथा दूसरे का शान्त होता है। पहले की शैली में स्पष्टता के साथ विषयों की ग्रहण-शक्ति तथा औचित्य के साथ प्रस्तुत करने की विशेषता प्रमुख होती है, दूसरे में भावों के प्रकाश की जगमगाहट और सम्पन्न व्यंजना का जादू विद्यमान होता है।

वाल्टर पीटर महोदय सौन्दर्य को सभी कलाओं की विशेषता घोषित करते हुए, 'क्लासिकल' की तुलना उस सुनी कहानी से करते हैं, जिसके द्रव्य में नहीं, उसकी कथन-शैली में रोचकता होती है। 'रोमांटिक' सौन्दर्य के साथ अपरिचित अथवा विचित्रता का मिश्रण कर देता है। रोमानी स्वभाव में सौन्दर्य-च्छा के साथ अवृत्त जिज्ञासा और कुतूहल के भाव का भी योग होता है। यहाँ कुतूहल-तत्त्व की ओर इंगित किया गया है। इस सौन्दर्य की छाया में हम प्रशान्त हाकर निकट परिचित का अनुभव नहीं करते, वरन् उसके प्रति एक कुतूहल, अनोखे-पन और वैचित्र्य का अनुपंग जुड़ा होता है।

डा० स्टैंडाल महोदय का मिथ्यान्त एक दम नया और अपना है। उनका कथन है कि हर सुन्दर साहित्य अपने समय में 'रोमांटिक' होता है। राष्ट्र के सम्मुख किसी भी कृति को प्रस्तुत करने की वह कला 'रोमांटिक' कही जानी चाहिए जिसमें वह कृति अपने निजी गुणों और मानों से लोगों को अधिकाधिक आनन्द दे सके। वही वस्तु आगे आने वाली पीढ़ी के लिए 'क्लासिकल' बन जाती है। आज हमें जो क्लासिकल लग रही हैं, वे हमारी पूर्व पीढ़ी को पूर्ण आनन्द-दान कर चुकी हैं। इस प्रकार इनके मत से रोमांटिसिज्म प्रगति, मुक्ति, मौलिकता और भविष्य की चेतना का प्रतिनिधित्व करता है, जबकि 'क्लासिसिज्म' पुरातनवादिता, प्रामाणिकता, अनुकृति एवं अतीत की चेतना का प्रतिनिधित्व करता है। अतः हर 'रोमांटिक' काव्य 'क्लासिकल' का पूर्व-रूप और हर 'क्लासिकल' 'रोमांटिक' काव्य का परिवर्तन रूप होता है।

अतएव यह निश्चित लगता है कि दोनों का विभेद विषय अथवा वर्ण्य-वस्तु का नहीं, प्रस्तुत करने के ढंग और शैली का है। बबरकाम्बी महोदय भी इसी निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि दोनों कोई विशिष्ट और परस्पर भिन्न तत्त्व नहीं हैं। कविता के तत्त्व तो वे ही हैं, जो प्रत्येक सच्चि और उच्च कविता में एक ही होते हैं। यह भेद तत्त्वों का नहीं, तत्त्वों के संयोग की पद्धति का है—ये तत्त्व किम टग से परस्पर मिलाये गये हैं। इसलिए उन्होंने कहा—“(यह अर्थात्) क्लासिसिज्म कला की स्वभाववस्था है, जहाँ सभी तत्त्वों का उचित अनुपात प्राप्त होता है। 'क्लासिसिज्म' कोई स्वतंत्र काव्य-तत्त्व नहीं। तत्त्व तो वे ही हैं, पर 'क्लासिसिज्म' में वे एक सामंजस्य-पूर्ण सन्तुलन प्राप्त करते हैं। तत्त्वों

पीछे सामंजस्य, औचित्य, सुष्ठुता, आन्तरिक तत्वों का निश्चित अनुपात और पूर्व-मान्य आदर्श होता है। अनुशासन, सन्तुलन, निश्चित विन्यास के सिद्धान्त उसके मार्ग-दर्शक होते हैं। दूसरे शब्दों में, उसे पुरातन-वादी भी कह सकते हैं। स्टोडर्ड महोदय के अनुसार “रोमांटिसिज्म की आधारभूत धारणा स्वीकार नहीं, अस्वीकार है। यह यथातथ्यता को छोड़कर प्रतीकात्मकता को अपनाता है। यह दृश्य से अदृश्य, प्रकट से सूक्ष्म विचारों के प्रतीकों की ओर जाता है। यह शास्त्र-नियमों के विरुद्ध असन्तोष से उत्पन्न होता है, यह परम्परा प्राप्त नियमों के शासन को अस्वीकार कर नये नियमों की खोज करता है। इसीलिए ‘क्लासिसिस्ट’ को ‘रोमांटिक’ में आनुपातिक सम्बन्ध, सामंजस्य और सजाव की कमी दिखलाई पड़ती है। ‘क्लासिसिज्म’ परिमार्जित एवं अनुसारित मार्ग के स्वीकार की स्थिति है और ‘रोमांटिसिज्म’ अशासित साक्षात् ।” यहाँ रोमांटिसिज्म की ‘नवीन’ की खोज की प्रवृत्ति की ओर संकेत किया गया है।

श्लीगल महोदय ‘क्लासिकल’ की तुलना मूर्ति और ‘रोमांटिक’ की चित्र से करते हैं। ग्रीक मूर्ति की भाँति कोई अपूर्णता नहीं होती, न उसमें और कुछ पाने की सम्भावना ही शेष रह जाती है। जो कुछ उसमें अभिव्यक्त होता है उसके अतिरिक्त कुछ संकेत नहीं होता। यह शानेन्द्रियों को तृप्त करने के बाद कल्पना के लिए कुछ भी नहीं छोड़ता। यह शुद्ध, सत्य, सुविभाजित और दिन के प्रकाश सा स्पष्ट होता है। यहाँ कवि के कृतीत्व से आगे कुछ भी अवशेष नहीं। इसके विपरीत ‘रोमांटिसिज्म’ की कला में यह समग्रता अत्यन्त विरल होती है। लगता है, जैसे कलाकार कुछ रुक कर सोचता है, फिर तूलिका चलाता है, किन्तु उसका आदर्श, जैसे अभी भी पूरा-पूरा पकड़ में न आया हो। चित्रकार की भाषा में ये छाया और रंगों का प्रयोग करते हैं, रेखाओं का नहीं। यहाँ श्लीगल ने रोमानी काव्य की प्रतीकात्मकता, व्यञ्जनात्मकता एवं सवेग-सफूर्तता की ओर इंगित किया है, जब कि रोमानी कवि सब कुछ कह कर भी, अनुभव करता है, जैसे अभी पूरा पूरा न कह पाया हो।

‘क्लासिकल’ कवि अपने कथ्य को हस्तामलकवत् सामने रख देता है। उसका कथन पूर्ण निरावरण होता है, उसमें अस्पष्टता के लिए स्थान नहीं होता। वह अपनी बात को खुली धूप में रख देता है और उसकी बात बिना किसी अन्य सहारे के अपना पूर्ण प्रभाव डालती है। ‘रोमांटिक कवि का कथ्य एक रंगीन प्रकाश में प्रस्तुत किया गया लगता है। मुख्य भाव के साथ सहायक रूप में और भी सह-भाव होते हैं, कभी-कभी प्रभाव को गम्भीर करते करते वे उस मुख्य भाव को भी धुँधलाकर देते हैं। प्रथम का स्वभाव सवेग-शील, दूसरे का सयमी,

पहले का उत्साही तथा दूसरे का शान्त होता है। पहले की शैली में स्वप्नता के साथ विषयों की ग्रहण-शक्ति तथा औचित्य के साथ प्रस्तुत करने की विशेषता प्रमुख होती है, दूसरे में भावों के प्रकाश की जगमगाहट और सम्पन्न व्यञ्जना का जादू विद्यमान होता है।

वाल्टर पीटर महोदय सौन्दर्य को सभी कलाओं की विशेषता घोषित करते हुए, 'क्लासिकल' की तुलना उस सुनी कहानी से करते हैं, जिसके द्रव्य में नहीं, उसकी कथन-शैली में रोचकता होती है। 'रोमांटिक' सौन्दर्य के साथ अपरिचय अथवा विचित्रता का मिश्रण कर देता है। रोमानी स्वभाव में सौन्दर्येच्छा के साथ अतृप्त जिज्ञासा और कुतूहल के भाव का भी योग होता है। यहाँ कुतूहल-तत्त्व की ओर इंगित किया गया है। इस सौन्दर्य की छाया में हम प्रशान्त होकर निकट परिचय का अनुभव नहीं करते, बल्कि उसके प्रति एक कुतूहल, अनोखे-पन और वैचित्र्य का अनुपंग जुड़ा होता है।

डा० स्टैंडाल महोदय का मिद्धान्त एक दम नया और अपना है। उनका कथन है कि हर सुन्दर साहित्य अपने समय में 'रोमांटिक' होता है। राष्ट्र के सम्मुख किसी भी कृति को प्रस्तुत करने की वह कला 'रोमांटिक' कही जानी चाहिए जिसमें वह कृति अपने निजी गुणों और मानों से लोगों को अधिकाधिक आनन्द दे सके। वही वस्तु आगे आने वाली पीढ़ी के लिए 'क्लासिकल' बन जाती है। आज हमें जो क्लासिकल लग रही हैं, वे हमारी पूर्व पीढ़ी को पूर्ण आनन्द-दान कर चुकी हैं। इस प्रकार इनके मत से रोमांटिसिज्म प्रगति, मुक्ति, मौलिकता और भविष्य की चेतना का प्रतिनिधित्व करता है, जबकि 'क्लासिसिज्म' पुरातनवादिता, प्रामाणिकता, अनुकृति एवं अतीत की चेतना का प्रातर्निधित्व करता है। अतः हर 'रोमांटिक' काव्य 'क्लासिकल' का पूर्व-रूप और हर 'क्लासिकल' 'रोमांटिक' काव्य का परिपक्व रूप होता है।

अतएव यह निश्चित लगता है कि दोनों का विभेद विषय अथवा वर्ण-वस्तु का नहीं, प्रस्तुत करने के ढङ्ग और शैली का है। अवरकाश्री महोदय भी इसी निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि दोनों कोई विशिष्ट और परस्पर भिन्न तत्त्व नहीं हैं। कविता के तत्त्व तो वे ही हैं, जो प्रत्येक सच्ची और उच्च कविता में एक ही होते हैं। यह भेद तत्त्वों का नहीं, तत्त्वों के संयोग की पद्धति का है—ये तत्त्व किम दग से परस्पर मिलाये गये हैं। इसलिए उन्होंने कहा—
“(यह अर्थात्) क्लासिसिज्म कला की स्वभावस्था है, जहाँ सभी तत्त्वों का उचित अनुपात प्राप्त होता है। 'क्लासिसिज्म' कोई स्वतंत्र काव्य-तत्त्व नहीं। तत्त्व तो वे ही हैं, पर 'क्लासिसिज्म' में वे एक सामंजस्य-पूर्ण सन्तुलन प्राप्त करते हैं। तत्त्वों

का यही स्वस्थ संयोग और सामंजस्य “क्लासिसिज्म” है ।” अवरक्राम्बी महोदय ‘क्लासिकल’ के समर्थक हैं, अतएव उन्होंने उसे ही स्वस्थ कला माना है । इनके अनुसार ‘रोमांटिक’ कवि और ‘क्लासिकल’ कवि के काव्यों में पाये जाने वाले ‘रोमांटिसिज्म’ में तात्त्विक अन्तर नहीं होता । अन्तर केवल संयोग के अनुपात का होता है । ‘रोमांटिक’ कवि के काव्य में इनमें से कोई भी तत्व, और सभी पर प्रमुख और हावी होता है और ‘क्लासिकल’ कवि के काव्य में सभी अन्त-रस्थ तत्वों का परस्पर समन्वित अनुपात होता है—वे एक दूसरे के साथ एक सामंजस्य सूत्र में सम्बद्ध होते हैं । अवरक्राम्बी महोदय के अनुसार दोनों में केवल सन्तुलन का भेद होता है । वे विज्ञान के ‘रासायनिक परिवर्तन’ और ‘मिश्रण’ का उदाहरण देते हुए दोनों प्रवृत्तियों की मीलित दशा की सम्भावना का भी विवेचन करते हैं, कहाँ दोनों परस्पर मिलकर एक तीसरी नवीन विशेषता का सृजन करते दिखलाई पड़ती हैं, जहाँ उनकी उपस्थिति केवल विश्लेषण से ही ज्ञात हो पाती है । कहीं ये दोनों प्रवृत्तियाँ इस प्रकार एक साथ होती हैं कि वे एक दूसरे से अलग की जा सकती हैं । इसे उन्होंने क्रमशः सोफ़ोक्लिज्म और शेक्स-पियर के उदाहरणों से स्पष्ट किया है । वे ‘रोमांटिसिज्म’ का विरोध यथार्थवाद से मानते हैं ।

प्रायः वाद-विवाद की विशाल राशि में यह विस्मृत कर दिया जाता है कि वे एक दूसरे की पूरक हैं । जीवन और इतिहास में गतिरोध, स्थिरता और एक-स्वरता का ब्रामीपन दूर करने लिए, दोनों के समानान्तर विकास और उनके आते-जाते रहने की अत्यन्त आवश्यकता है । ऐसा न होने से समाज जड़ीभूत हो जायगा । इतिहास के ये श्वास-प्रश्वास मानव-व्यक्तित्व के उभय भागों के संगती हैं । मानव व्यक्तित्व का एक भाग ठास व्यवस्था को अपनाता है, और दूसरा भाग ‘गतिहीन’ और ‘स्थिर’ के विरुद्ध प्रतिक्रियाशील होता है । किसी एक की एकागिता से जीवन विकृत हो जाता है, एक सजीव-सावयव-सम्बन्ध और गतिमत्ता के स्थान पर निष्प्राण यान्त्रिकता आ जाती है । हमारे विवेक एवं विवेकेतर प्रवृत्तियों में निरन्तर गतिशील सन्तुलन आवश्यक होता है । नियम-विरोध और व्यवस्था का यही द्वन्द्व निरन्तर चलता रहता है । इस नियम से, एक के बाद आने वाले हर दूसरे युग का अवतरण अनिवार्य और एक ऐतिहासिक आवश्यकता की पूर्ति होता है ।

‘रोमांटिसिज्म’ कोई अधुनातन प्रवृत्ति मात्र नहीं है । इसके गति-चक्र में समस्त इतिहास समाविष्ट है । अवरक्राम्बी महोदय के मत से, इन प्रवृत्तियों का सम्बन्ध युग-विशेष के साथ, अत्यन्त कठोरता के साथ नहीं बिटाया जा सकता ।

(जहाँ भी जड़ता की अनुभूति हुई, चेतना गति के लिए विद्रोह कर उठती है और जहाँ गति के अतिरेक से व्यवस्था भंग होने लगती, चेतना विश्राम की पुकार करती है ।) इसका सम्बन्ध किसी काल या संस्कृति-विशेष जोड़कर पुनस्त-भावना का द्वार सब दिन के लिए बन्द कर बैठना ठीक नहीं । 'इतिहास की यात्रा में ऐसी स्थितियाँ आई हैं, जब विचित्रता, अनोखापन और नवीनता की अपेक्षा लोक-प्रवृत्ति शास्त्रानुसरण, शान्ति और सुन्यवस्था से प्रेम, नियम और आदर्शों को मानने और परम्परागत मानों की स्वीकृति के प्रति रुचिशील होती है । इस प्रकार पेट्रु महोदय 'क्लासिसिज़्म' और 'रोमाटिसिज़्म' को भिन्न साहित्य या साहित्यिक इतिहास के भिन्न युग नहीं मानते । (वे इन्हें प्रत्येक देशकाल में चलने वाली प्रतिसन्तुलनकारी (काउन्टर बैलेंसिंग) विशेषताएँ या प्रवृत्तियाँ मानते हैं, जो समानान्तर बढ़ती रहती हैं और सश्ल या क्षीण रूप में ढूँढ़ने और परखने पर सभी युगों में यत्किञ्चित् मात्रा में मिल जायँगी ।)

प्रश्न हो सकता है, यदि 'रोमाटिसिज़्म' का सम्बन्ध किन्हीं काल या देश-विशेष तक ही नहीं सीमित है, तो क्या वह किसी एक शैली से अविनाभाव सम्बद्ध है ? ('रोमाटिक' कहे जानेवाले सभी कवियों में न विषय की समानता है और न शैली की ही । दो रोमानी कवियों के विषय, भाषा-प्रयोग और शैली में लक्षणीय अन्तर होता है, फिर किसी कवि की शैली को आदर्श रोमानी शैली मानी जाय ? (विद्वानों का कहना है कि शैली के क्षेत्र में भी कोई जड़ विभाजक रेखा या निर्धारक इयत्ता नहीं बनायी जा सकती । इस प्रकार किसी प्रचलित शैली के विरुद्ध विद्रोह भी अनिवार्यतः 'रोमाटिक' नहीं कहा जायगा । कहा जाता है कि 'वर्डस्वर्थ' द्वारा की गयी विद्रोह की घोषणा में कोई 'रोमाटिसिज़्म' नहीं है, भले ही उसने और कवियों को 'रोमाटिक' बनाने में सहायता पहुँचाई हो । उन लोगों को अभीष्ट-प्राप्ति में इससे बड़ी सहायता मिली जिनमें 'रोमाटिसिज़्म' का तत्त्व साधारण नहीं, असाधारण रूप में सन्नातिशायी था । इसी प्रकार यह आन्दोलनों तक सीमित नहीं है, यद्यपि व्यापक रोमानी शैली का निर्माण अभी होता है, जब इसका प्रामुख्य होता है । 'रोमाटिसिज़्म' शैली में उतना नहीं होता, जितना कि एक विशिष्ट अनुपात के साथ वह कवि विशेष के भावना वैचित्र्य में निहित होता है । यही भावना-वैचित्र्य और काव्य के विभिन्न तत्त्वों का एक विशिष्ट अनुपात में मिश्रण, 'रोमाटिसिज़्म' का विभेदक लक्षण है । अब तक के समस्त लक्षण काव्य के बाहरी रूप और स्थूल तथ्यों के आधार पर स्थिर किये गये हैं ।

इसी प्रकार सफ़टों के समस्त साहित्यिकता और 'रोमाटिसिज़्म' में भी, कोई अनिवार्य सम्बन्ध नहीं है । सफ़टों का सामना करते रहने पर भी कोई रोमानी

प्रकृति का नहीं भी हो सकता। एक साहसिक व्यक्ति, मान्य मर्यादाओं के भीतर ही जीवन को प्रचलित मान्यताओं को स्वीकृति देते हुए, जीवन को सम्पन्न और गतिमान बनाना चाहता है। 'रोमांटिक' व्यक्ति अपने यथार्थ जीवन के स्थान पर कोई और दूसरा तीव्रतर और सुन्दरतर जीवन लाने का प्रयासी होता है।

प्रश्न उठता है क्या 'रोमांटिक' केवल अस्वाकृति और विद्रोह ही करता रहता है या उसका कुछ विध्यात्मक (पॉजिटिव) लक्ष्य भी होता है ? यदि वह मात्र निषेधवादी है, तब तो उसकी सारी विकलता अभावात्मक या निषेधात्मक ही रह जाती है। यह भौतिक, मानसिक और आत्मिक क्षेत्रों में आदर्श की एक नई खोज होती है। सघर्ष ही धीरे-धीरे मन में एक विशिष्ट आकांक्षा को जन्म देते हैं। इस प्रकार सच्चा 'रोमांटिसिज्म' एक सकेत और अनागत की घोषणा होता है। स्टार्डर्ड महोदय, इसीलिए कहते हैं कि "अपने शिष्टतम रूप में 'रोमांटिसिज्म' एक नवीन नियम, नवीन तथ्य, नवीन सामंजस्य और एक नूतन मानसिक परिदृश्य के अनुसन्धान में, प्रचलित नियम, तथ्य, सामंजस्य एवं मानसिक परिप्रेक्षित का परित्याग है। अपने सुन्दरतम उदाहृत रूप में, एक रोमानी सृष्टि एक अज्ञात देवता की परिवेदिका है।"

देश, काल, शैली और विषय से अलग करते हुए अवरकाम्बी महोदय 'रोमांटिसिज्म' को एक विशिष्ट मानसिक प्रवृत्ति झुकाव या रुख मानते हैं। वे इसे यथार्थता से दूर एक विशिष्ट प्रवृत्ति घोषित करते हैं। धीरे-धीरे मानसिक चेतना बाह्य ससार के व्यापारों से खिंचकर अपने भीतर की उपलब्धियों पर ही निर्भर होना चाहती है। यह बाहरी अनुभवों की अपेक्षा आन्तरिक अनुभूतियों को महत्त्व देती है। अवरकाम्बी महोदय के मत से स्वयं परियों अपने में 'रोमांटिक' नहीं हैं। 'रोमांटिसिज्म' का जन्म तो तब होता है जब वे ऐसी परियों बन जाती हैं जिनमें 'रोमांटिक' विश्वास करने लगता है। 'रोमांटिक' परियों काव्य के सहारे सच-सी नहीं लगतीं, वरन् काव्य ही उनसे सम्बद्ध होकर सच-सा लगाने लगता है। उनकी सच्चा मात्र कल्पना-मिद्ध नहीं रह जाती, स्वयं कल्पना ही उनतक पहुँचकर उनमें एक इन्द्रियोत्तर सत्ता की प्राप्ति करती है। परियों तक पहुँच कर कवि अपनी आस्था-शक्ति को अन्तरीण या अन्तर्मुखी करता है। कवि ऐन्द्रिय जीवन से अपना विश्वास खींच लेता है। 'रोमांटिक कवि के लिए परियों के जीवन का दर्शन एक ऐसे सत्य का दर्शन है जो प्रत्येक वस्तु के महत्त्व से कहीं ऊपर है, जो मानव के अनुभव से परे फैला हुआ है, जो प्रतीकता के एक अनिवार्य किन्तु अममर्थ माध्यम में ही व्यक्त हो सकता है, जिसका अनुभव अन्तर्जगत् में ही सम्भव है। 'रोमांटिक' कवि अपने कल्पना-गत अनु-

भवों में इसलिए विश्वास करता है, कि वह मानता है कि ये स्फूर्तियाँ उसकी चेतना को ऐसे विगल प्रसंगों से प्राप्त हुई हैं जो उसकी समझ के बाहर हैं। अतएव परियों का भौतिक अथवा आत्मनिरपेक्ष रूप 'रोमांटिक' नहीं है, वह तो निम्न श्रेणी के विश्वासों की कोटि की एक हेष मान्यता होगी। 'रोमांटिक' काव्य में परियों का महत्व उसी मात्रा में बढ़ जाता है जिस मात्रा में वे आन्तरिक अनुभूतियों के प्रतीक रूप में अवतरित होती हैं।

कुछ लोगों ने दोनों प्रवृत्तियों के भेद की मूल भिन्नता एक और अनेक के अन्तर को माना है। 'रोमांटिसिज्म' विवेक पूर्ण कल्पना द्वारा प्रयुक्त एक सानुकूल वस्तु उद्भावना है। 'क्लासिसिज्म' ज्ञानेन्द्रियों द्वारा गृहीत एक अपूर्ण-मीलित वस्तु-दर्शन है। प्रथम, मात्र ज्ञानेन्द्रियों द्वारा पूर्ण सत्य के गृहीत होने का विश्वासी नहीं है, वह एक में ही अनेक का अन्तर्भाव कर देता है और यह अन्तर्भाव एक सार्थक कल्पना द्वारा सम्भव होता है। दूसरा बुद्धि और ज्ञानेन्द्रियों द्वारा प्राप्त अनुभव, दोनों की परिपूरकता में सत्य की पूर्णता मानता है, केवल एक में नहीं। यहाँ प्रथम में अन्य सभी तत्वों पर एक विधायक कल्पना का आधिपत्य मानते हैं जब कि दूसरे में बुद्धि और इन्द्रिय-बोध दोनों की समतुल्यता पर बल देते हैं। इसका अर्थ यह हुआ कि 'रोमांटिसिज्म' रचनात्मक कल्पना की सर्वोच्चता पर स्थित होता है।

किसी ने 'रोमांटिसिज्म' को अस्वस्थ-रुग्ण और 'क्लासिसिज्म' को स्वस्थ-नीरोग माना है। हेज़ महोदय ने रहस्य और विन्मय को प्रथम का प्राण माना है। इनका कहना है कि यह रहस्य का तत्व ईसाई-धर्म की इस मान्यता से आया है कि इन्द्रिय-बोध के संसार के परे सत्य की स्थिति है। इन्होंने उल्लाम-मयी प्रेरणा को भी इसका सार माना है। हेज़ महोदय ने एक और सत्य का उद्घाटन किया है। 'क्लासिसिज्म' आत्म-दमन और अपना नियंत्रण है। वस्तुओं की स्पष्टता, निरुद्ध-गता एवं तटस्थता के साथ प्रत्युति इसकी विशेषताएँ हैं। 'रोमांटिक' आत्म-निष्ठ, अन्तर्मुखी, तीव्र भावुक होता है और स्वानुभूति के रंग में सब कुछ रँग देने वाला होता है। इसके विपरीत 'क्लासिकल' शुष्क, शान्त, रंग-हीन और सरल होता है। हेज़ महोदय एक अत्यन्त स्पष्ट विशेषता यह बतलाते हैं कि 'रोमांटिक' वस्तु नहीं, वस्तु के प्रति अपनी धारणा व्यक्त करता है। इसके विपरीत 'क्लासिकल' शुष्क, शान्त, रंग-हीन और सरल होता है। 'रोमांटिक' अपनी नाग्री बातों को अन्तिम रूप से पूरा-पूरा कह नहीं देता, उन पर रहस्य और महात्वाकांक्षा का पूर्ण प्रभाव रहता है। मूर्तिकार या चित्रकार अपना सब कुछ अमिथसि

को सौंप देता है, पर 'रोमांटिक' रचनाकार का कथ्य स्पष्टतः उसके माध्यम में अँ भी नहीं 'पाता', इसीलिए 'क्लासिकल' यदि मूर्तिकार है तो 'रोमांटिक' संगीतकार । प्रथम का प्रभाव बुद्धि और दूसरे का भावना पर पड़ता है, प्रथम में अभिव्यक्ति दूसरे में व्यंजना प्रमुख होती है ।

ब्रूनेटियर महोदय, 'रोमांटिसिज्म' को गीतात्मकता का पर्याय मानते हैं । इस प्रकार उनके मत से यह अह की मुक्ति है । हरफोर्ड महोदय इसको कल्पना-त्मक संवेदना का असाधारण विकास मानते हैं । जानफास्टर महोदय इसे विवेक के ऊपर कल्पना का प्रभुत्व कहते हैं । कैजामिया महोदय ने इसकी शुद्ध मनो-वैज्ञानिक व्याख्या करते हुए कहा है कि अन्य किसी प्रकार की व्याख्या या तो इसे सीमित कर देती है या इसकी आत्मा को विपर्यस्त कर देती है । अतएव वे कहते हैं कि इसमें बुद्धि की अपेक्षा तीव्र भावात्मकता या भाव-प्रवणता की प्रधानता होती है । यह भाव-प्रवणता या सवेगात्मकता कवि की कल्पना-दर्शिता से प्रेरित या प्रोन्मेधित होती है । इस व्यापार की प्रक्रिया में जो रचना होती है वह भी भावात्मकता या कल्पना-दृष्टियों की ही सृष्टि करती है । इस प्रकार 'रोमांटिक' कृति कल्पनोत्तेजित सवेगों की सृष्टि और उन्हीं की आविर्भाविका भी होती है ।

डा० राम विलास शर्मा ने अपनी अंगरेजी की 'एन इन्ट्रोडक्शन टु इंगलिश रोमांटिक पोयटरी' में रोमांटिसिज्म को 'रोमांचों के जीवन की अभिव्यक्ति' माना है । इसमें सन्देह नहीं कि उन्हें इस निष्कर्ष की प्रेरणा कीट्स की 'ओ फार ए लाइफ् आफ सेंसेशन्स' कविता-पंक्ति से मिली है । कवियों की प्रतिनिधि कविता-पंक्तियों को शीर्षक-उपशीर्षक बनाकर विचार करने की यह पद्धति कदाचित् उनकी निजी है । 'छायावाद' के लेखक श्री नामवर सिंह ने भी इस पद्धति पर प्रेरणा से हिन्दी में एक और 'मरे' की पुस्तक लिखी है । इस पद्धति के गुण भी हैं और सीमाएँ भी । गुण तो यह है कि लेखक अपनी बात को प्रारम्भ में ही प्रतीक-रूप में कह कर, बाद में उसी की पुष्टि कर लेखक को आकृष्ट कर लेने में अधिक सरलता से सफल हो जाता है, सीमा यह है कि एक पूर्वाग्रह बन जाता है और आगे की समस्त विचारणा को लेखक को उसी सौँचे में कसना पड़ता है । कीट्स की अति-सवेदनशीलता को ही समस्त रोमानी काव्य का प्राण मान लेना कदाचित् अतिरेक था, इसीसे बाद में 'शर्मा' जी ने अपने 'सवेदना एव शैली' में परिवर्तन, शीर्षक अध्याय में 'रोमांटिसिज्म' के विद्रोह-पक्ष को स्पष्ट किया । उनका कहना है कि अपनी सम्पन्न और निर्वन्ध

अभिव्यक्तियों में इस नवीन संवेदना का किंचित् असन्तुलित हो जाना एक बाध्यता थी। नवीन संवेदना ने नये पद्य-रूपों, नये चित्र-विधान और नयी काव्य-व्यंजना पद्धति को जन्म दिया। इसके पूर्व १८ वीं शती में एक रम्य शास्त्रीय काव्य-परंपरा चल रही थी। यह नया 'रोमांटिसिज्म' उसी की प्रतिक्रिया था। फ्रान्स की राज्य-क्रान्ति, रूसो और वाल्टेयर आदि के विचारों ने इसको बड़ा बल और खाद्य दिया है। उनके मत से, चित्र-विधान की शोभा और कल्पना की प्रमुखता, अन्याय के प्रति घृणा, प्रकृति की ओर प्रत्यावर्तन, एक सम्पन्नतर और पूर्णतर ऐन्द्रिय जीवन का भोग, असफलता की भावना, प्रतीकात्मक चित्र-विधान, नयी काव्य-भाषा का विकास, चित्र-मय विशेषणों का प्रयोग, व्यंजना और अप्रत्यक्ष अभिव्यक्ति, आदि इस काव्य की प्रमुख विशेषताएँ हैं।

अब तक ऊपर जितने विचार, मत-वाद और व्याख्याएँ उल्लिखित हुए हैं, वे दो प्रकार की हैं। कुछ विद्वानों ने 'रोमांटिक काव्य' को जिस रूप में पाया, कृतिकार से अलग उसकी कृति की घरातलीय या विचार अथवा शैली-सम्बन्धी विशेषताओं को गिना दिया है। उनकी दृष्टि काव्य के बाह्य शरीर और उसमें प्राप्त तत्त्वों के निरपेक्ष विश्लेषण पर है। दूसरे कुछ विद्वानों ने (अवरकाम्बी आदि) 'रोमांटिसिज्म' को समझने में कृति ही नहीं, कृतिकार की मानसिक काव्य-प्रक्रिया की भी व्याख्या की है और इस प्रकार उन्होंने एक ढंग और आगे बढ़ कर यह प्रयास किया कि यह कृति ऐसी क्यों बनी? इस 'क्यों' के उत्तर में उन्होंने इस श्रेणी के अनेक कवियों की काव्य-गत परिणतियों की समानता को लक्षित कर, कुछ सामान्य निष्कर्ष निकाले और घोषित किया कि इन कृतियों के बीच कवि के मन में चलने वाली कुछ विशिष्ट मनोघाराएँ होती हैं। कजामिया महोदय भी इसी श्रेणी के एक विश्वस्त आलोचक हैं। इन दो विचार-मोपानों के बाद एक तीसरा भी सोपान है; वह यह है कि अन्ततः 'रोमांटिक' कवि ऐसा सोचते ही क्यों हैं? वह कौन-सी शक्ति है जो उन्हें ऐसा सोचने को बाध्य करती है, वे ऐसा किन कारणों से सोचते हैं? कवि किसी वायवीय लोक में नहीं रहता, वह हमी समाज का प्राणी होता है और अपने अस्थि-मांस-गत अस्तित्व के लिए इसी समाज पर निर्भर होता है। एकाध कवि, कहीं छिटक-घिटके, विद्रोह, असफलता या रागात्मक तीव्रता के शिकार हो जाय, पर कभी-कभी एक युग का युग एक प्रकार से खटा होकर, एक ही प्रकार की प्रवृत्तियों परिलक्षित करने लगता है, ऐसा क्यों?

मेरे इस प्रश्न के उत्तर में भी मत व्यक्त हुए हैं और पहले से होते भी रहे हैं। कुछ विद्वानों ने कहा है कि रोमांटिक कवि मनमानी होता है। उसे समाज में अपनी शैलानी जिन्दगी और विचित्र रूचियों की तृप्ति के लिए पर्याप्त साधन नहीं मिलते। कुछ मनोविश्लेषण-शास्त्र के आधार पर कवि का फ्रायडाय निदान करने लगते हैं और उन्हें, उनके व्यक्तिगत जीवन के व्यक्तिगत कारणों की रूग्ण सृष्टि या व्याधि-ग्रस्त परिणाम मानकर सन्तोष कर लेते हैं। कुछ, ऐसे सार्वभौम नियम की प्रचारणा कर सन्तुष्ट हो जाते हैं कि परिवर्तन अथवा क्रिया की प्रतिक्रिया सृष्टि और मानव-मन का धर्म है। मानव-चेतना कभी 'स्थूल' के प्रति आकृष्ट होती है और फिर 'स्थूल' से ऊँच कर 'सूक्ष्म' के प्रति लालाधित हो उठती है। 'स्थूल' और 'सूक्ष्म', इन दो छोरों के बीच, उनके मत से, मानव-चेतना संचरण किया करती है। कुछ इस द्वन्द्व और अन्तर्विरोध को जगत्-प्रवाह और मानव-मन के स्तर से उठा कर, केवल साहित्य के क्षेत्र में सीमित कर यह कह उठते हैं कि विश्व के साहित्य के इतिहास का यही क्रम है, इस प्रकार साहित्य-तुला का यह अधोगमन-उत्तोलन चला करता है।

मेरे विचार से यह क्रिया-प्रतिक्रिया न किसी जड़ साहित्यिक सिद्धान्त का ऐकान्तिक परिणाम है और न मानव-मन के किसी निरपेक्ष सिद्धान्त का प्रतिफल। मनुष्य मन और उसके बाह्य जगत् के बीच क्रिया-प्रतिक्रिया चलती रहती है। मानव अपनी परिस्थितियों का निर्माता भी होता है और अपनी परिस्थितियों का स्रष्टा भी। स्रष्टा और सृष्टि की युगपत् स्थिति विरोधाभासी भले लगे, पर यह अपने में एक अविवरोधी सत्य है। एक निश्चित परिस्थिति में मानव का सीमित अस्तित्व कुछ मूल्यों का निर्धारण कर लेता है और उन्हीं के सहारे वह अस्तित्व-रक्षा और उसके योग-क्षेप का उपक्रम करता है। एक परिस्थिति में परिकल्पित और अवधारित सामाजिक एवं व्यक्तिगत मूल्य, उस परिस्थिति के भीतर सुविधा, सुकरता और सुख प्रदान करते हैं, किन्तु जब भौतिक परिस्थितियाँ बदलने लगती हैं, तो वे मूल्य असुविधा-जनक लगने लगते हैं। उन मूल्यों के अम्यत्त और उनके संस्कार में पले व्यक्ति के मन को, उन मूल्यों से आत्मीयता और कभी-मोह भी हो जाता है। वह देखता है कि एक बार उसके समाज और व्यक्ति ने जिन मूल्यों को स्नेह दिया था, जिनकी छाया में कितने ही सुख-दुःख के सपने पाले-देखे थे, वे टूट रहे अथवा मिटते जा रहे हैं। मूल्य-परिवर्तन की यह स्थिति बड़ी आमाधारण होती है। समाज में वर्तमान स्थिति और वस्तुओं की अवस्था से बड़ा असन्तोष, विद्रोह और विपाद फैलने लगता है। एक निश्चित प्रकार के सामाजिक मूल्य-मानों और सम्बन्धों के परिप्रेक्षित की यह समाप्ति बड़ी भोषण

होती है। यह एक युग की सौंझ होती है, जहाँ सामने एक प्रकार की मान्यता और व्यवस्था का सूर्य दृढ़ता हुआ दिखलाई पड़ता है। विक्रान्तता, खोज, उदासी, हार, असफलता, चोट, मोह और विद्रोह से वातावरण अंधियाला होने लगता है। निराशा का तिमिर घना हो चलता है, विचलता की हवाएँ झंझोरने लगती हैं, विपाद के जलद-खण्ड चलायमान हो जाते हैं। आशा के तारे भी झलक मारने लगते हैं, कभी विश्वास की चोंदनी खिलखिला उठती है। आस्था का चाँद सामने आ जाता है। अरमानों के दिये जलने लगते हैं, भावी के सपने पलकों पर मचलने लगते हैं, विहान और नये दिन की ज्योति कल्पना-क्षितिज पर उतरने-चढ़ने लगती है। तम और आलोक के इस स्नेहालिंगन में नये मूल्यों की ओस-वर्षा से अनजाने प्राणी-मन भीगने लगते हैं। नयी आस्थाओं की मँहड़ी, पुरानी मान्यताओं की रात-रानी, नवीन आदर्शों के वेले भीतर ही भीतर सौंघों का महकाते रहते हैं। जीवन-पवन की शीतल सिहरनों से पुराने मूल्यों के हरसिंगार झरते रहते हैं। रात के ओँचल से दकी अभिलाषाओं की अमराई-में प्रीति की कोयल कूँकती रहती है। छूटती हुई सीमाओं से तडपती सी भावुकता की घातकी, बहिरागत विचारों के चमन से गाती नवीनता की बुलबुलें छूटती हुई रात को जादुई बना देती हैं। विकृतियों के घुग्घू और दुर्बलताओं के शृगाल शान्त और हतप्रभ होने लगते हैं। रात की बेहोशी से टकराने वाले कवि-पहरों की पुकारें असख्य ज्योति-दर्शों कण्ठों का जागरण-गान बन जाती हैं ! संक्रान्ति की रात बीत जाती है, नव-युग का सवेरा मुस्कुरा उठता है। नये मूल्यों का सूरज युग-चेतना के आकाश में चढ़ता हुआ नयी सजना की बोंहों को चुनोती देने लगता है। एक युग की समाप्ति के निकट से बीच के सक्रम-काल और नये जीवन मूल्यों की स्वीकृति तक 'रोमांटिसिज्म' का प्रसार रहता है। इस प्रकार रोमानी काव्य के मूल में मूल्य-परिवर्तन अथवा मूल्य-मघर्ष की स्थिति और उससे उद्भूत चेतना प्रमुख होती है। यह मूल्य-संघर्ष ही रोमानी कवि से लेकर रोमानी-युग तक के प्रादुर्भाव का कारण होता है।

प्रश्न हो सकता है कि कुछ रोमानी तत्त्व होते हैं और वे जिन कवियों या कवि की जिन कृतियों में आ जाँच, वे रोमानी कवि या रोमानी कृतियों कहे जायेंगे, या रोमानी कवि या काव्य युग-विशेष और विशिष्ट नामाङ्कित परिस्थिति में ही प्रादुर्भूत हो सकते हैं, सर्वत्र और सर्वदा नहीं ? यदि पहली स्थापना सत्य है, तब तो 'रोमांटिसिज्म' एक विशिष्ट और मान्य साहित्य-काव्य-प्रवृत्ति है जिसके लिए देश-काल की बाधा नहीं। तब किसी भी युग की किसी भी परिस्थिति में जो 'रोमांटिक' कवि पैदा हो सक्ता है और कुछ निर्दिष्ट प्रवृत्तियों एवं

विशिष्टताओं की प्राप्ति पर कोई कृति 'रोमांटिक' कही जा सकती है। यदि दूसरी स्थापना सत्य है तो रोमांटिसिज्म एक सामूहिक आन्दोलन और एक व्यापक युग-निहित जन चेतना का प्रतीक होना चाहिए। कवि-विशेष और कृति-विशेष के स्तर पर इसका निर्धारण-निरूपण होना ही न चाहिए, अभिधान की बात तो दूर रही। इसी 'साध्य' का एक 'अनुमान' यह भी हो जाता है कि मूल्य-परिवर्तन या 'मान'-सघर्ष की प्रत्येक सक्रमण-स्थिति काव्य में एक ही प्रकार की विशेषताएँ पैदा करेगी और कवि-मात्र के भीतर एक ही प्रकार की प्रवृत्तियों को जन्म देगी या उनमें भेद होगा? दो सक्रमण-स्थितियों के ऐसे रोमानी काव्यों में कितनी समानता होगी? क्या रागात्मकता कल्पनात्मकता, अति-सवेदनशीलता, परम्परा-विद्रोह, नीति-विद्रोह, प्रेयवादिता, साहसिकता आदि गुण किसी न किसी प्रकार प्रत्येक मूल्य-संक्रमण-काल में आविर्भूत होंगे ही?

इन सब प्रश्नों और शकाओं के उत्तर में यही कहा जा सकता है कि 'रोमानी काव्य के लिए मूल्यों के सघर्ष की स्थिति अनिवार्य है। इस मूल्य-सघर्ष की चेतना चाहे एक व्यक्ति ने की हो या एक वर्ग अथवा पूरे जन-समूह ने। एक व्यक्ति ही जब ऐसा अनुभव करता है कि उसकी अन्तरात्मा कुछ दूसरे मानोंपर चलना चाहती है या कुछ दूसरे मूल्यों को उचित, न्याय्य और विवेकपूर्ण मानती है जबकि समाज या उसके आस-पास का जन जीवन दूसरी मान्यताओं पर चल रहा है, तो उसके मन में विद्रोह पैदा होता है। वह अपनी मान्यताओं की सबल रूप से स्थापना करना चाहता है और अन्यो की मान्यताओं को उत्पातित करने का प्रयास करता है। अपने अभावों में वह विषण्ण, भावुक और विद्रोही होगा तथा अपनी आस्थाओं के प्रति आशावान् और निष्ठाशील वह अपनी विधायक कल्पना से अपने अभीष्ट का चित्र उतारेगा, उसमें रमण करेगा। असफलताओं की चेतना के क्षणों में उदास भी होगा और विजय के क्षणों में उल्लास-पूर्ण। वह व्यक्ति जब अपने काव्य में अभिव्यक्त होगा, तो उसका काव्य 'रोमांटिक' ही कहा जायगा। उसके काव्य की शक्ति और महत्ता, समाज-स्वीकृत मूल्यों के समक्ष उसके निजी मूल्यों की क्षमता, उपयोगिता तथा औचित्य पर निर्भर होगी। प्रेरणा की शक्तिमत्ता और उसकी सामाजिक उपादेयता उसके काव्य की लघुता और गुरुता का निर्णय करेगी। सामाजिक वस्तु-स्थिति और व्यक्ति-विशेष या कवि-विशेष के मूल्यों का यह अन्तर और उनका संघर्ष ज्यों-ज्यों सामाजिक चेतना का रूप ग्रहण करता जायगा अथवा कवि के सङ्घर्षों की सख्या बढ़ती जायगी, यह संघर्ष-चेतना बृहत्तर व्यापकतर और अधिकाधिक

सामाजिक होती जायगी । आगे चलकर यही रोमानीकाव्य-युग की पीठिका बन जाती है । उच्चकाव्य के स्तर पर, व्यक्ति और समाज की चेतनाओं में इतना अन्तर नहीं हो सकता; इसीसे महाकवियों की वाणी युग-वाणी बन जाती है और युग-चेतना महाकवि के कंठों मुखरित होकर महाकाव्य बन जाती है । उद्देश्य, दृष्टि, विचार, संस्कार और साधना की उच्चावस्था में महानात्मा या महाप्राण व्यक्ति, तथा युग के समष्टि-गत तथ्यदर्शन और सामूहिक अनुभूति का अन्तराय मिट जाता है । इसीसे तुलसी का 'स्वान्तःसुखाय' 'लोकहिताय', सूर की 'पुष्टि' युग की पुष्टि बन सकी । कवि सामान्य प्राणियों से वैसे भी, अधिक संवेदनशील होता है और संक्रमण-काल का कवि तो अनेक तनावों में और भी संवेदनशील हो जाता है । सामान्य काल के व्यक्ति से ही जब संक्रमण-काल का सामान्य जन अधिक संवेदनशील होता है, तो दोनों स्थितियों के 'स्वभाव से ही संवेदनशील होने वाले कवियों' की संवेदनशीलता का अन्तर तो और भी अधिक हागा !

उद्देश्य, भावुकता, कल्पना-प्रवणता, सृष्टि पाने की उत्कण्ठा, रूढ़ियों के विरुद्ध विद्रोह, पिछले मूल्यों की मधुर स्मृतियों के प्रति मोह और नये मूल्यों की प्राप्ति के प्रयास का वेग, युगानुसार यत्किंचित् अन्तर के होते हुए भी, एक श्रेणी और दिशा के होंगे । इन वृत्तियों के संघात-विघात से, 'रूप' के जो ढाँचे और अभिव्यक्ति की जो भाव-भंगियाँ होंगी, उनमें कुछ न कुछ सामान्यता और समता अवश्य हागा । साहित्य में परिवर्तन का क्रम उतना त्वरित नहीं होता जितना सामान्य जीवन में होता है । परिस्थितियों और जीवन के परिवर्तनों की गति साहित्य में अपने 'संगती' परिवर्तन की गति से तीव्रतर होती है । दूररे शब्दों में, साहित्य जीवन-जगत् की अपेक्षा अधिक स्थितिशील (कंजर्वेटिव) होता है । इसलिए प्रायः युग के भाव और विचारों के द्रव्य में परिवर्तन हो जाने पर भी, उसके साहित्यिक सौचे में उस गति से परिवर्तन नहीं होता । इसीलिए दो विभिन्न मूल्य-संक्रमण कालों के आन्तरिक काव्य-द्रव्यों और बाहरी अभिव्यक्ति-रूपों में भिन्नता अवश्य हो सकती है, पर काव्य-द्रव्य की दृढ़ चेतना और शैली-रूप के आन्तर साम्य में विशेष विजातीयता नहीं होती । वस्तु के भेद भले हों, पर वस्तु के प्रति मन के कोण अथवा दृष्ट—देखने के ढंग या अनुभव करने की पद्धति के भेद अत्यन्त नगण्य होंगे । वस्तु नहीं, वस्तु की ओर देखने का ढंग एक-सा होगा : अनुभूति नहीं, अनुभव करने का ढंग एक प्रकार का होगा । वर्ण-विषय तो युगानुसार बदलते चल सकते हैं, पर वर्णन-प्रणाली में एक-प्रकारता हो सकती है । कल्पना, भावना, संवेदन-शीलता, संवेगिता,

विशिष्टताओं की प्राप्ति पर कोई कृति 'रोमांटिक' कही जा सकती है। यदि दूसरी स्थापना सत्य है तो रोमांटिसिज्म एक सामूहिक आन्दोलन और एक व्यापक युग-निहित जन चेतना का प्रतीक होना चाहिए। कवि-विशेष और कृति-विशेष के स्तर पर इसका निर्धारण-निरूपण होना ही न चाहिए, अभिधान की बात तो दूर रही। इसी 'साध्य' का एक 'अनुमान' यह भी हो जाता है कि मूल्य-परिवर्तन या 'मान'-संघर्ष की प्रत्येक सक्रमण-स्थिति काव्य में एक ही प्रकार की विशेषताएँ पैदा करेगी और कवि-मात्र के भीतर एक ही प्रकार की प्रवृत्तियों को जन्म देगी या उनमें भेद होगा? दो सक्रमण-स्थितियों के ऐसे रोमानी काव्यों में कितनी समानता होगी? क्या रागात्मकता कल्पनात्मकता, अति-संवेदनशीलता, परम्परा-विद्रोह, नीति-विद्रोह, प्रेयवादिता, साहसिकता आदि गुण किसी न किसी प्रकार प्रत्येक मूल्य-सक्रमण-काल में आविर्भूत होंगे ही?

इन सब प्रश्नों और शकाओं के उत्तर में यही कहा जा सकता है कि 'रोमानी काव्य' के लिए मूल्यों के संघर्ष की स्थिति अनिवार्य है। इस मूल्य-संघर्ष की चेतना चाहे एक व्यक्ति ने की हो या एक वर्ग अथवा पूरे जन-समूह ने। एक व्यक्ति ही जब ऐसा अनुभव करता है कि उसकी अन्तरात्मा कुछ दूसरे मानों पर चलना चाहती है या कुछ दूसरे मूल्यों को उचित, न्याय्य और विवेकपूर्ण मानती है जबकि समाज या उसके आस-पास का जन-जीवन दूसरी मान्यताओं पर चल रहा है, तो उसके मन में विद्रोह पैदा होता है। वह अपनी मान्यताओं की सबल रूप से स्थापना करना चाहता है और अन्यो की मान्यताओं को उत्पाटित करने का प्रयास करता है। अपने अभावों में वह विषण्ण, भावुक और विद्रोही होगा तथा अपनी आस्थाओं के प्रति आशान्वित और निष्ठाशील वह अपनी विधायक कल्पना से अपने अभीष्ट का चित्र उतारेगा, उसमें रमण करेगा। असफलताओं की चेतना के क्षणों में उदास भी होगा और विजय के क्षणों में उल्लास-पूर्ण। वह व्यक्ति जब अपने काव्य में अभिव्यक्त होगा, तो उसका काव्य 'रोमांटिक' ही कहा जायगा। उसके काव्य की शक्ति और महत्ता, समाज-स्वीकृत मूल्यों के समक्ष उसके निजी मूल्यों की क्षमता, उपयोगिता तथा औचित्य पर निर्भर होगी। प्रेरणा की शक्तिमत्ता और उसकी सामाजिक उपादेयता उसके काव्य की लघुता और गुरुता का निर्णय करेगी। सामाजिक वस्तु-स्थिति और व्यक्ति-विशेष या कवि-विशेष के मूल्यों का यह अन्तर और उनका संघर्ष ज्यों-ज्यों सामाजिक चेतना का रूप ग्रहण करता जायगा अथवा कवि के सहधर्मियों की संख्या बढ़ती जायगी, यह संघर्ष-चेतना बृहत्तर व्यापकतर और अधिकाधिक

सामाजिक होती जायगी । आगे चलकर यही रोमानीकाव्य-युग की पीठिका बन जाती है । उच्चकाव्य के स्तर पर, व्यक्ति और समाज की चेतनाओं में इतना अन्तर नहीं हो सकता; इसीसे महाकवियों की वाणी युग-वाणी बन जाती है और युग-चेतना महाकवि के कंठो मुखरित होकर महाकाव्य बन जाती है । उद्देश्य, दृष्टि, विचार, संस्कार और साधना की उच्चावस्था में महानात्मा या महाप्राण व्यक्ति, तथा युग के समष्टि-गत तद्ग्रहण और सामूहिक अनुभूति का अन्तराय मिट जाता है । इससे तुलसी का 'स्वान्तःसुखाय' 'लोकहिताय', सूर की 'पुष्टि' युग की पुष्टि बन सकी । कवि सामान्य प्राणियों से वैसे भी, अधिक संवेदनशील होता है और संक्रमण-काल का कवि तो अनेक तनावों में और भी संवेदनशील हो जाता है । सामान्य काल के व्यक्ति से ही जब संक्रमण-काल का सामान्य जन अधिक संवेदनशील होता है, तो दोनों स्थितियों के 'स्वभाव से ही संवेदनशील होने वाले कवियों' की संवेदनशीलता का अन्तर तो और भी अधिक होगा !

उद्देश्य, भावुकता, कल्पना-प्रवणता, मुक्ति पाने की उत्कण्ठा, रूढ़ियों के विरुद्ध विद्रोह, पिछले मूल्यों की मधुर स्मृतियों के प्रति मोह और नये मूल्यों की प्राप्ति के प्रयास का वेग, युगानुसार यत्किंचित् अन्तर के होते हुए भी, एक श्रेणी और दिशा के होंगे । इन वृत्तियों के संघात-विघात से, 'रूप' के जो टाँचे और अभिव्यक्ति की जो भाव-भंगियाँ होंगी, उनमें कुछ न कुछ सामान्यता और समता अवश्य होगी । साहित्य में परिवर्तन का रूप उतना त्वरित नहीं होता जितना सामान्य जीवन में होता है । परिस्थितियों और जीवन के परिवर्तनों की गति साहित्य में अपने 'सगती' परिवर्तन की गति से तीव्रतर होती है । दूसरे शब्दों में, साहित्य जीवन-जगत् की अपेक्षा अधिक स्थितिशील (इन्फ्लेक्सिबल) होता है । इसलिए प्रायः युग के भाव और विचारों के द्रव्य में परिवर्तन हो जाने पर भी, उसके साहित्यिक साँचे में उस गति में परिवर्तन नहीं होता । इसीलिए दो विभिन्न मूल्य संक्रमण कालों के आन्तरिक काव्य-द्रव्यों और बाहरी अभिव्यक्ति-रूपों में भिन्नता अवश्य हो सकती है, पर काव्य-द्रव्य की सूक्ष्म चेतना और शैली-रूप के आन्तर साम्य में विशेष विजातीयता नहीं होती । वस्तु के भेद भले हों, पर वस्तु के प्रति मन के कोण अथवा दृष्टि—देखने के दृंग या अनुभव करने की पद्धति के भेद अत्यन्त नगण्य होंगे । वस्तु नहीं, वस्तु की ओर देखने का दृंग एक-सा होगा : अनुभूति नहीं, अनुभव करने का दृंग एक प्रकार का होगा । वर्ण-विषय तो युगानुसार बदलते चल सकते हैं, पर वर्णन-प्रणाली में एक-प्रकारता हो सकती है । कल्पना, भावना, संवेदन-शीलता, संवेगिता,

विद्रोह-प्राणता, खिन्नता आदि के परिमाण में, परिवर्तन के वेग और परिणाम की मात्रा के अनुसार (दो रोमानी युगों में) न्यूनाधिक्य हो सकता है, पर दोनों के बीच विजातीयता और सर्वथा नवीनता की स्थिति असम्भव है। 'रूप' और 'छन्द' की स्थूल रूप-रेखा में अन्तर हो सकता है, पर इन रूपों और छन्दों के मूल में एक-से प्रकार की प्रेरणा अवश्य रहेगी। प्यास लगाने पर हम चाहे दौड़कर कुएँ से पानी पियें या नल से, पर प्यास का तथ्य अपनी जगह पर है मनः स्थिति की यही एकता, मनोवेगों का यही साम्य सामान्यता का प्रतिपादक होगा, इन समान मनोवेगों और मनःस्थितियों की प्रतिक्रिया का बाह्य रूप युग-विशेष की पृष्ठभूमि में चाहे जैसा हो। एक ही युग के विभिन्न कवियों की कृतियों की बात छोड़ दी जाय, एक ही कवि की विभिन्न कृतियों में ही परंपरा और प्रगति, प्राचीन और नवीन का पारस्परिक अनुपात एक ही नहीं होगा।

इसी प्रकार यह प्रश्न भी विचारणीय है कि—क्या सच है कि 'रोमांटिक' काव्य में काव्य के विभिन्न आन्तरिक तत्त्वों में असन्तुलन होता है और 'क्लासिकल' काव्य में सन्तुलन ? क्या संगति, सामंजस्य, औचित्य, सानुपातिकता, समय, सुस्पष्टता, अगोपन, परम्परा-पालन, प्रत्यक्षता और पूर्णता 'क्लासिकल' काव्य का साध्य होता है और असंगति, असामंजस्य, अनौचित्य, अनुपात-व्यक्तिरूप, भावुकता, रहस्यमयता, परोक्ष संकेत, परम्परा-विद्रोह, व्यंग्यात्मकता और अपूर्णता 'रोमांटिक' कवि का लक्ष्य ? 'क्लासिकल काव्य' व्यवस्थित, संतुलित, सन्तुष्ट एवं सुस्पष्ट मूल्य स्थिति का काव्य होता है, और 'रोमांटिक' काव्य अव्यवस्था असन्तुलन और असन्तोष उत्पन्न करनेवाली विषम मूल्य-व्यवस्था की सृष्टि होता है। वह जिन मूल्यों और आदर्शों के लिए व्याकुल होता है, अरुणस्थ और अप्राप्त होने के कारण वह बहुत कुछ अनुभव नहीं, कल्पना का विषय होता है। कल्पना से दुर्बोधता और रहस्यात्मकता की छाया का आ जाना स्वाभाविक ही है। 'रोमांटिक' कवि का आदर्श-लक्ष्य (अनुभूयमान) दृष्ट नहीं दृश्यमान और प्राप्त नहीं प्राप्यमाण होता है; अतएव उसमें संगति, व्यवस्था और पूर्णता का प्रश्न ही कहाँ उठता है ? अप्राप्त के प्रति कल्पना का प्रामुख्य स्वाभाविक है, दूसरा कोई आधार नहीं।

इसी प्रकार मनचाही स्थिति के अभाव में भावुकता बढ़ ही जाती है; इस नदी भावुकता में कल्पना ही सहारा होती है। यही कल्पना वर्तमान की पीड़ाओं से उठाकर कवि को अभीष्ट की रमणीय वीथियों की सैर कराती है। कल्पना के पल पर उड़ कर ही वह अनागत प्रभात का चित्र लाता है। भाव-प्रेरित कल्पना ही भविष्य के अवकाश में हवी रेखाओं को प्रकाश देती है।

‘रोमांटिक’ कवि में कल्पना-तत्त्व अनिवार्य रूप से प्राधिपति होता है। एक बात और है; स्वयं कवि को उसका कल्पनातीत चित्र अस्वाभाविक और असन्तुलित नहीं लगता; वह तो उसे विजय-स्वर्ण-मा सोझास लगता है। यह असन्तुलन तो उन पाठकों और आलोचकों को अनुभव होता है, जिनकी रुचि विशिष्ट रूपाकारों, बुद्धि विशिष्ट मूल्य-मानों और कल्पना परिचित एवं प्राप्त स्वरूपों के सत्कारों में परिवद्ध और अभ्यस्त होती है। हम ‘रोमांटिक’ कवि के नये चित्र को पुराने से मिलाकर देखते हैं, अतएव अन्तर नजर आता है; भ्रम से इस अन्तर और अपरिचय को ही हम अधिकांशतः दोष मान बैठते हैं। कुछ गिने-चुने रूयों को देखते-देखते हम उन मापों एवं आयामों से इतना एकात्म हो जाते हैं कि नवीन माप और नये आयामों पर आया रूप-चित्र हमारी आंख में बैठता नहीं। एक प्रकार के पदार्थों को देखते-देखते हमारी दृष्टि इतनी सीमित और नियत-क्षम हो जाती है कि नवीन ज्योतिर्यो हमें चौंधिया देती हैं। हमारी आस्वाद-रसना एक निश्चित अंश के स्वादों का आभोग करते-करते उससे इतनी अभ्यस्त हो जाती है कि मात्रा में तनिक न्यूनाधिक्य होते ही वह हमारे सुँह नहीं लगता। ‘रोमांटिक’ कवि के अपरिचय, असामान्यता, असाधारणता, विचित्रता और असंगति का बहुत कुछ यही रहस्य है।

‘रोमांटिक’ की वाणी कुछ रहस्य-मयी और सुदूर की लगती है, क्योंकि अपने जीवन में तत्काल मान्य मूल्यों में उसका विश्वास नहीं होता। मूल्यों की नई खोज में वह सुदूर अतीत के सुखद और स्वर्णिम पृष्ठों की ओर भी जाता है। वह उन क्षणों की सुखदता और स्वर्णिमता के मूल में निहित मानवीय मूल्यों और भावों की पकड़ने का प्रयास करता है। उन्हीं के आधार पर वह अपनी वर्तमान मॉग और प्यास के औचित्य की पुष्टि करता है। कभी वह बदली परिस्थितियों में भावी का सुन्दर सुनहला स्वप्न-लोक भी टटोलता है। अतीत और भविष्य के इन चित्रणों में नई व्याख्या और नये मूल्यों के पूर्णतः भावित और अनुभूत न होने के कारण कुछ रहस्य-मय भी लगता है। कुछ लोगों में वह रहस्यमयता स्वयं अपने में भी एक मान्यता और उद्देश्य बन जाती है, पर शुद्ध ‘रोमांटिक’ एक निश्चित ‘वाद’ अथवा ‘मत’ के रूप में रहस्यमयता का विश्वासी नहीं होता। उसकी रहस्यमयता का छुँघला स्वर्णलोक उसके भावी जीवन-चित्र की विशालता और उसके प्रति अपनी भावात्मक सत्य-निष्ठा का कल्पना की वेगमयी गति द्वारा लाया गया परिणाम होता है; वह गति गेघ अथवा विज्ञत मानविक ग्रन्थि का अस्वस्थ प्रतिफल नहीं होना, वरन् भावातिरेक और कल्पना के सक्रिय उद्वेलन की अनिवार्य परिणति होता है। वह समाज

की रूढ़ियों और साहित्य की परंपरा का विद्रोही होता है, क्योंकि वह एक परंपरा और रूढ़ि को निश्चित जीवन-मूल्यों का परिणाम मानता है और नये मूल्यों का विश्वास होने के कारण पुराने जीवन-मूल्यों को परिणति के रूप में चलती परंपराओं के विरोध में नये पथ का प्रवर्तन करता है।

नयी व्याख्या और नये प्रवर्तन की स्थिति में वह मानव-हृदय के स्थायी भावों और मानव-चेतना के चिन्तन मूल्यों को आधार-भूमि बनाकर चलता है। ये भाव और चिरन्तन चेतना-रूप उसकी प्रस्थान-भूमि होते हैं। वह व्यक्ति-व्यक्ति के बीच प्रेम को एक बलवत्तर एकता-कारक शक्ति मानता है और सौन्दर्य-प्रेम को एक चिरन्तन शील। अपने मन की प्रेम-प्यास और सौन्दर्य की भूख को तृप्त करने के साधनों का अभाव अनुभव कर, वह एक तडप, विरह और वेदना का भी अनुभव करता है, बाधा के क्षणों में, उसके हृदय के विषाद के भावुक गीत भी फूट पड़ते हैं। रोमानी कवि नये मूल्यों और नये-पुराने मूल्यों के बीच संघर्ष की स्थिति के प्रति संवेदन-शील होता है।

स्थिति-शीलता और यथा-स्थिति की रक्षा में रुचि-शील परंपरावादी आलोचक और पाठक इस नवीनता के गायक कवि को विरोधी, अनैतिक, अवाञ्छनीय उच्छृङ्खल और असयत भी घोषित करता है। वह समाज के आन्तरिक संघटन के मातृ सुलगने वाली आग का अनुभव न कर रोमानी कवि समस्त प्रतिक्रियाओं को मात्र व्यक्तिगत प्रतिक्रिया के स्तर पर ग्रहण करता है, वह इसे समाज के बृहत्तर परिपार्श्व के साथ उसका सम्बन्ध नहीं मानता। ऐसे लोग जीवन की गतिशील चेतना और परिवर्तन-शील सामाजिक परिस्थितियों के साथ बदलते हुए मूल्यों के सत्य में विश्वास नहीं करते। वे एक प्रकार से शाश्वत वादी और सनातनी होते हैं। पुराने अथवा प्रचलित के प्रति असन्तोष से लेकर नवीन की अनुभूति और उसके चित्रण के दो छोरों के बीच कई मानसिक स्थितियाँ आती हैं। भावी रूप और नये मूल्यों की स्थापना के सामाजिक दायित्व के प्रति जो स्थिति जितनी ही सचेत और सतेज होती है वह 'रोमांटिसिज्म' का उतना ही स्वस्थ और श्रेष्ठ रूप होती है। इस प्रकार उस सबलता-दुर्बलता, सतेजता निष्प्रभता और सचेतता-अवचेतता के मात्रा-क्रम से इसमें विभिन्नताएँ भी होती हैं।

सामाजिक मान्यता के विरुद्ध अपनी निजी चेतना की कसौटी और आन्तरिक अनुभूति को आधार बनाकर चलने के कारण इसमें एक एक निश्चित सीमा तक व्यक्तिवाद भी आ जाता है। 'रोमांटिक' वाह्य जगत् नहीं उसके द्वारा उद्भूत और प्रेरित भावानुभूति को वह प्राधान्य देता है। और सुन्दर-असुन्दर एवं ग्राह्य-अग्राह्य के चयन में वह स्वानुभूति को निकष बनाता है,

इसलिए वह बहिर्मुखी नहीं अन्तर्मुखी भी होता है। अपनी वर्तमान वास्तविकताओं और तथ्यों की प्रतिक्रिया में दो प्रकार की प्रवृत्तियाँ सम्भव हैं—या तो वह वयार्थ से भगे या सुधारने-बदलने को कटिबद्ध हो। प्रथम प्रकार की प्रतिक्रिया पलायन-वाद और दूसरी प्रकार की प्रवृत्ति सुधार-वाद, पुनरुत्थान-वाद या नव-जीवन-वाद कहला सकती है। एक रहस्यवाद में जड़ हो सकती है, दूसरी जीवन की पूर्णता की स्वप्नदर्शिका। अगरेजी के ग्लेक और शेरी तथा हिन्दी की महादेवी आर प्रसाद या पन्त इसके उदाहरण हो सकते हैं। प्रथम कोटि के लोग अपनी अन्तर्दृष्टि और कल्पना के आध्यात्मिक वातायन से दिव्य दृश्यों का झाँकिया लेते हैं और उस कल्पना दृश्य, आध्यात्मिक लोक के असंवरणीय कुतूहल और उल्लास के समक्ष इस पार्थिव जगत् को हेय और शुष्क मानते हैं। उनके लिए यह लोक शाश्वत और अधिक विश्वमनीय तथा यह लोक नश्वर और असत्य हाता है। इस प्रकार ये पूर्णतः अन्तर्वादी और अपनी प्रातिभ (इन्ट्र्यूटिव) अनुभूतियों के लोक के बन्दी बन जाते हैं, अपने आत्म-लोक और शुद्ध चैतन्य में डूब जाते हैं। अपनी कल्पना के निरपेक्ष प्रत्ययों और प्रतीकों को ही चरम सत्य मान लेने वाले ये 'रोमांटिक' रहस्यवादी और मतवादी बन जाते हैं। 'रोमांटिसिज़्म' का शुद्ध, स्वस्थ, ऐतिहासिक महत्त्व तथा सामाजिक उपयोगिता का वरेण्य रूप वह मानसिक स्थिति है जहाँ कवि-कलाकार मानसिक प्रत्ययों एवं प्रातिभ दृश्यों के स्वप्न-लोक में न खोकर, सामाजिक दायित्व, जीवन बदलने की चेतना तथा नवीन समाज की स्थापना के मदाक्षय से सदैव प्रेरित और जागरूक रहता है। उसका लक्ष्य यह विशिष्ट मानसिकता नहीं, जीवन और जगत् होता है।

इसी प्रकार निष्क्रिय और स्वप्न-भ्रान्त पक्ष के विपरीत, सक्रिय और समाज-सचेत 'रोमांटिक' पक्ष में भी दो प्रकार के कवि होते हैं और कभी-कभी एक ही कवि के भीतर दोनों प्रवृत्तियाँ पायी जाती हैं, वहाँ तक कि एक रचना एक प्रकार की और दूसरी दूसरी प्रकार की भी होती है। एक ही कृति के अन्दर भी दोनों ही तत्त्व न्यूनाधिक मात्रा में विद्यमान पाये जाते हैं। कोई वर्तमान ने अमनुष्ट होकर पुरानी मान्यताओं और पुराने मूल्यों में ही कल्याण और उद्धार का स्वप्न देखता है और कोई नयी परिस्थितियों में मानव की मानवीयता की रक्षा और उसके विकास का ध्यान रखते हुए, नये मूल्यों की स्थापना और मान्यता में समाज का कल्याण और मानवता का विकास देखता है। प्रथम को पुनरुत्थान-वादी और द्वितीय को नवीनता-वादी कह सकते हैं। जो मान्यताएँ नये सामाजिक सत्तों और नवान परिस्थिति-विकास की दुनियाँ में असम्भव और अव्यावहारिक

लगाती हैं, उनके प्रति मोह इसका दुर्बल पक्ष और जो सचमुच कल्याण-कारी, नवीन विकासों के अनुकूल और श्रेयस्कर हैं, उन्हें स्वीकरणाय महत्त्व देना रोमांटिसिज्म का सबल पक्ष है। वर्डस्वर्थ तत्कालीन समाज के उद्योग-युगीन परिवर्तनों और कृत्रिमताओं से प्रतिक्रियमाण होकर प्रकृति की ओर गया था, जहाँ तक वह निरुद्देश्य और निष्क्रियवादी बन गया, वह एक सीमा है।

जीवन में श्रेय और प्रेय दो पहलू हैं। हर व्यक्ति में इनका निजी अनुपात होता है। 'रोमांटिक' कवि श्रेय का प्रेय-भूमि पर शृंगार करता है, 'क्लामिकल' प्रेय के ऊपर श्रेय की व्याख्या करता है। एक में दूसरे के सर्वथा अभाव या प्रतिस्पर्धा की बात नहीं होती। प्रथम श्रेय के प्रेय-पक्ष के उद्घाटन में अधिक रुचिशील होता है, दूसरा प्रेय के श्रेय रूप को प्रकट करने का अधिक अभ्यासी। प्रेम, सौन्दर्य, कल्पना और रागों को प्रथम में प्रधानता मिल जाती है और द्वितीय में कल्याण, विवेक, संयम तथा प्रत्यक्ष-वाद को।

यह 'रोमांटिसिज्म' अब तक जिन रूपों में व्यक्त हुआ है उसमें कुछ अत्यन्त प्रमुख हैं। ऐसा कवि आत्म-चेता ही नहीं, आत्म-सम्मानी और अपने अस्तित्व के महत्त्व के प्रति भी सजग होता है। समाज के प्रचलनों के विरुद्ध खड़ा होने से यह पक्ष और स्पष्ट हो जाता है।

व्यक्ति के स्तर से प्रारम्भ करने पर भी, 'रोमांटिक' कवि अपनी सीमित सत्ता और वैयक्तिक अस्तित्व की सँकरी परिधियों से ऊपर उठा हुआ भी दिखलाई पड़ता है। धीरे अन्तर्वादिता के परिणाम-स्वरूप आयी निजी अनुभूतियों, व्यक्तिगत मनोमुद्रा, पीड़ा और विषाद से ऊपर उठकर इन कवियों ने एक उच्चतर मानवीय सामञ्जस्य का भी भावन किया है। भले ही वह इस प्रवृत्ति को पूर्ण सक्रियता न दे सका हो, पर इस तीव्र भाव-स्थिति में वह मानवता के उस सार्ध-भौम स्तर को भी स्पर्श करने लगता है जिसके फल-स्वरूप ही मानव मानवता का विस्तार कर सका है। सच्चा 'रोमांटिक' कवि मानववादी होता है, वह मानव की महिमा का विश्वासी और उसकी उच्चतर महत्वाकांक्षाओं और सम्पन्नता-सम्भावनाओं का स्वप्न-दर्शी होता है।

विषण्णता और निराशा का स्वर भी इसका एक रूप है। यह नवीन परिस्थितियों के समक्ष कवि की पराजय और निष्क्रियता का द्योतक है। जहाँ तक यह विषण्णता स्वयं अपने में निरपेक्ष सत्य और ऐकान्तिक लक्ष्य है, अगति और विकृति का पक्ष है। जहाँ तक यह एक अस्थायी भाव-दशा और विरोध को बल देने की शुभ प्रेरणा से प्रणोदित होता है, कवि की एक मधुर मनोमुद्रा और कला का एक आस्वाद्य पक्ष है। कभी-कभी पराजय और निष्क्रियता को

ढकने के लिए एक 'बडबोलापन' (ब्रैवेडोइज्म), आत्म-तृष्टि एवं आत्मरक्षा के अल्ल के रूप में, मिथ्या भावना-वाद भी सामने आता दिखाई पड़ता है। यहाँ कवि अपनी असमर्थता को छिपाने और आत्म-समर्थन के लिए तर्कभासों और भाव-वादी उक्तियों का समवाय प्रस्तुत करने लगता है।

आन्तरिक जीवन पर बल देने के कारण ये आत्म-स्वातन्त्र्य और व्यक्ति की स्वतन्त्रता के भी समर्थक होते हैं। इस स्वातन्त्र्य में पुरानों को अनैतिकता और विधि-विद्रोह की गन्ध भी मिलती है, कहीं अपनी मान्यता के विरोध के कारण और कहीं कवि की दुर्बलता या असयत भावुकता के बहाव के कारण।

कभी-कभी चर्क की भोंति अस्पष्टता को भी कुछ 'रोमांटिक' एक सौन्दर्य मानने लगते हैं। स्पष्टता उनके लिए प्रेरणा का शत्रु होती है। इसी अस्पष्टता से वे भाव और विचारों को एक सम्भ्रान्तता एवं प्रभविष्णुता उत्पन्न करते हैं। स्पष्टता इनकी दृष्टि में विचार और भाव की तुच्छता या लघुता का प्रमाण है। अस्पष्टता महत्ता और आन्तरिक जीवन की महिमा का अनिवार्य गुण है।

प्रकृति के साथ तादात्म्य और प्रकृति को मानव-भावों में रगने की प्रवृत्ति भी उनमें दिखलाई पड़ती है। कभी-कभी उन्हें, प्रकृति के विकास में आत्म-विकास और प्रकृति की सपन्न शान्ति में अपनी आत्मा की शान्ति का संगीत सुनाई पड़ता है। वर्डस्वर्थ ने प्रकृति के एक वासन्ती शोकों को साधु-महात्माओं के प्रवचनों और ज्ञानोपदेशों से भी अधिक मूल्यवान् बतलाया है। उसे दुनिया की दुनियौंदारी भी अखरी है, व्यावसायिक आदान-प्रदान से उसे घृणा थी। ऐसे कवि प्रकृति पर अपने सुख-दुःख की छाया डालकर उसके शृङ्गार में आत्म-पूर्णता का अनुभव करते हैं। इसी प्रकार खँडहरों से प्रेम, ध्वस्त जीवन के प्रति उनकी सहानुभूति का एक रूपान्तर बन जाता है। चोंदनी का जादू, सिन्धु कूल का उन्मुक्त वातावरण उनके लिए परिशोधक, प्रेरक और उत्फुल्लकारी होता है। दृश्यों के लिए इनके मन में असीम अनुराग होता है। वर्तमान जीवन के प्रति असन्तोष उन्हें न केवल नियमित अनुभव से अलग ले जाता है, वरन् कभी-कभी तुरदूर भूभाग, इतिहास या विचित्र कथाओं की दुनियाँ में भी भ्रमण कराता है।

इस प्रकार 'रोमांटिक' लोगों के प्रकार भी निर्धारित हुए हैं। कुछ में भावुकता, चिन्ता शैलता और स्वप्न-सहर्षानता का अंश बहुत होता है, किमों का कलना-पक्ष प्रमुख होता है, कोई अपने से गहर विदेशी वस्तुओं में रमता करता है। कोई रहस्यवादी या दार्शनिक-सा होता है, कोई भाव-प्रधान होता

है, कोई विश्लेषण-प्रिय भी बनता है। किसी का विश्वास सैनिक की भौति विद्रोह शील होता है, कुछ वास्तव-वादी होता है। कोई स्वच्छन्दतावादी सौन्दर्य-भावना में रत रहते हैं, कुछ रोमांटिक मानवतावादी या सामाजिक स्वप्नवादी भी होते हैं। हिन्दी में 'रोमांटिसिज्म' के लिए प्रायः 'स्वच्छन्तावाद' शब्द का प्रयोग 'शुक्ल' जी द्वारा प्रारम्भ में चल पड़ा है। 'क्लासिसिज्म' के लिए भी 'शास्त्रीयतावाद', 'परम्परावाद', 'संयमवाद', 'नीति-वाद' जैसे शब्द चल पड़े हैं।

हिन्दी में 'स्वच्छन्दता-वाद' शब्द मान्य तो हो गया है, पर इसकी मान्यता भी 'छायावाद' शब्द जैसी ही ऐतिहासिक है। 'छायावाद' शब्द का प्रारम्भ उस वर्ग द्वारा हुआ जो नये काव्य के प्रति सन्देहवान्, अनास्थावान्, व्यंग्यात्मक और विरोधी था। बाद में यह पारिभाषिक इस काव्य के लिए एक सर्व-मान्य शब्द हो गया, यद्यपि अर्थ साहचर्य में बड़ा बदलाव हो गया। 'शुक्ल' जी स्वयं 'संयम-वादी' विचारक थे। उन्होंने 'स्वच्छन्दता' को अनुशासन-हीनता, नियमावज्ञा और मनमानापने के हलके अर्थों की व्यञ्जना में ग्रहण किया था, अन्यथा 'स्वच्छन्दता' से अधिक गम्भीर शब्द उस दिशा में 'स्वातन्त्र्य' अथवा 'मुक्ति' था। इनसे यह नहीं झलकता कि कवि किसी भी अन्य मर्यादा को न मानकर अपने मन की ही करना पसन्द करता है। 'रोमांटिसिज्म' शब्द की व्युत्पत्ति का इतिहास भी यह सिद्ध करता है कि इस शब्द का आरम्भ भी अनुवाद, अन्तरण, अनूदय, विनातीयता, सुदूरता, काल्पनिकता, अविश्वसनीयता आदि हेतु अर्थों में हुआ था। ऑरनोल्ड आदि संयमवादी स्थितिशील आलोचकों ने शैली आदि की कितनी भर्त्सना की है। अवरक्राम्बी जैसे आलोचकों की गम्भीर व्याख्याओं के पीछे भी इसके प्रति उनके अ-पूर्ण स्वीकार की झलक, दिखलाई ही पड़ती रहती है।

'स्वच्छन्द' शब्द को एक दृष्टि से देखें और उसको आधुनिकतम 'मनमानापने' या 'सैलानीपने' के अर्थ को ध्यान से हटा दें, तो यह पर्याय बड़ा अर्थपूर्ण भी है। 'स्वच्छन्द' शब्द यदि स्वात्म शासन अथवा अपनी 'आत्मा की वास्तविक प्रेरणा की छाया में होने वाले आचरण' के विशेषण के रूप में व्याख्यात हो तो यह इन कवियों की उन प्रवृत्तियों की ओर बड़ा सुन्दर संकेत करता है जिनके शासन में वे समाज के किसी परम्परा-प्राप्त विधि-निषेध के समक्ष अपनी अन्तरात्मा, अन्तरीय स्वानुभूति, हार्दिक प्रेरणा, स्वानुभूति-निरूपण को महत्त्व देकर चलते दिखलाई पड़ते हैं। स्वच्छन्दतावादी अपने से बाहर किसी मर्यादा या प्रतिबन्ध को न मानकर, अपनी आत्मा का स्वीय शासन स्वीकार कर चलता

है। परंपरा-विद्रोह, रुढ़ि-घृणा, वन्धन-मुक्ति, भावोन्मक्ति, कल्पनातिशय, भाषा के प्रति स्वकीय रुचि, जिज्ञासा और कुतूहल के दृष्टिकोण, अतीत रमणायता के प्रति स्मृतिशीलता, 'भावी' के चित्रों के प्रति अनुगम आदि सभी विशेषणों ईम शब्द के तात्त्विक अर्थ के भीतर समाहित हो जायेंगे। यह तभी होगा, जब 'स्वच्छन्दता' के साथ 'निरंकुशता' की चेतन-अचेतन कोई भी अनुपग-छाया सम्बद्ध न मानी जाय।

इस शब्द में, मेरी दृष्टि में, फिर भी एक अव्याप्ति रह ही जाती है। तथाकथित स्वच्छन्दतावादी कवि केवल अपनी स्वच्छन्दता के लिए ही विद्रोह-शील नहीं होते। इस 'स्वच्छन्दता' शब्द में 'व्यक्तिवादिता' और 'वैयक्तिक कारणों से प्रेरित समाज-विद्रोह' की ध्वनि भी सुनी जा सकती है। स्वच्छन्दता-वादी कवि इंग्लैंड में, समाज और उसके प्रचलनों तथा कृत्रिम विकाशों के विरुद्ध जन-जीवन की मुक्ति के लिए भी उठे थे। इन्होंने समाज के लघु माने जाने वाले अस्तित्वों, किमानों, चरवाहों एवं मल्लाहों आदि के नगण्य जीवन को भी अपने काव्य में महत्त्व प्रदान किया है। इनके मनमें जन-जीवन और समाज-व्यवस्था का एक चित्र था। स्वच्छन्दतावाद को केवल वैयक्तिक सीमाओं में बाँध देना उसके सामाजिक दायित्व और लोक-पक्ष के प्रति अन्याय होगा। 'शुक्ल' जी छायावाद के प्रति व्यक्तिवादिता के आरोप को लेकर बड़े सजग रहते थे। जिन लोगों ने छायावाद की सामाजिक क्रान्ति की बात की, उनके विरुद्ध उन्होंने यही धारणा दुहराई कि 'सामाजिक और्ध्वा' आदि जैसी कोई बात न थी, छायावाद बैंगला का अनुकरण-मात्र है।

स्वच्छन्दता-वाद के लिए लेखक ने भी कई पर्याय सोचे हैं। जब उसकी सवेगात्मकता की ओर ध्यान जाता है तो 'राग-वाद' कहने को भी मचल उठना है; जब सौन्दर्य के प्रति उनकी अप्रतिहत प्यास की स्मृति आती है तो 'प्रेम-वाद' कहने की लालसा उठती है, 'रोमांटिसिज़्म' की अनुध्वनि पर 'रोमान-वाद' शब्द भी सामने आ खड़ा होता है। स्वच्छन्दता-वादी रागी होता है। वह समस्त प्रचलित मान्यता-बन्धनों को अपने आन्तरिक राग की प्रेरणा से अस्वीकार करने का आन्तरिक शक्ति रखता है। राग की यही प्रचलता उसे कल्पना-रमण, वर्तमान की कटुता से उन्मुक्ति, सुदूर-संचरण और त्वानुभूतियों के बन्धन निरूपण की ओर प्रेरित करती है। अपनी राग की ही कसाटी पर वह एक नये मूल्यों पर आधारित समाज की कल्पना को भी साकार करता है। रागों के प्रमाण पर ही वह शक्तियों से समाज-समर्थन-प्राप्त व्यवस्था को चुनौती देकर नवीन को स्वीकृति देता है।

स्वच्छन्दतावादी हर प्रकार के सौन्दर्य के प्रति अ-साधारण रूप से संवेदन-शील होता है। 'प्रसाद' जी ने तो श्रेय को प्रेय रूप की चारुता में पकड़ने वाली 'आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति' को कवि-मात्र की विशेषता माना है। स्वच्छन्दता-वादी की तृप्ति केवल श्रेय से नहीं होती। उसके लिए प्रेय में श्रेयता की स्थिति अनिवार्य रूप से स्वयं-सिद्ध होती है। यह मन के शासन में चलता है, इसकी ध्वनि भी इस शब्द में प्राप्त हो सकती है। विवेक, बुद्धि, व्यावहारिकता, शास्त्रानुगामिता, सामान्य बोध, तर्क आदि की गौणता भी इसके परिशुद्ध में समा सकती है। प्रेम से राग की विजातीयता नहीं, सजातीयता है। नवीन व्यञ्जनाओं, नयी शब्दावली एवं संगीतमयी रागानुगा पदावलियों से भाषा के नव शृङ्गार की विशेषता भी प्रेयता की दृष्टि से परे नहीं है। यह प्रेयता यदा-कदा उनकी स्वच्छन्दता और निरकुशता की भी व्याख्या करने में समर्थ होगी। स्वच्छन्दता में व्यक्ति और समाज के पक्षों पर अलग-अलग बल देनेवाले विद्वानों के सामने भी कोई अनुल्लघनीय रेखा नहीं उपस्थित होगी। विद्रोह और मुक्ति-कामना के तत्त्व प्रेम-दृष्टि के ही शिविर के सहकर्मी हैं। यह 'प्रेयवाद' शब्द इस धारा के काव्य की समस्त प्रवृत्तियों के समाहार की शक्ति रखता है। स्वानुभूति-निरूपण भी 'मूल्य'-संवर्ष को स्थिति में, किन्हीं मूल्यों के साथ अपनी रुचि प्रकट करते हुए, उन्हें प्रियता देने की वृत्ति का ही प्रसार है।

प्रश्न होता है, क्या 'छायावाद' स्वच्छन्दतावाद या 'प्रेयवाद' ही है या उससे कुछ इतर और भिन्न भी? आचार्य 'शुक्ल' जी ने प० मुकुटधर पांडेय आदि द्वारा प्रदर्शित 'स्वच्छन्दतावाद' की स्वाभाविक धारा से छायावाद को भिन्न, विदेशीय और कृत्रिम माना है। "गुप्त और मुकुटधर पांडेय आदि के द्वारा यह स्वच्छन्द नूतन धारा चली ही थी कि श्री रवीन्द्रनाथ ठाकुर की उन कविताओं की धूम हुई जो अधिकतर पाश्चात्य ढाँचे का आध्यात्मिक रहस्यवाद लेकर चली थीं। पुराने ईसाई सन्तों के छायाभास (फैन्टस्मेटा) तथा यूरोपीय काव्य-क्षेत्र में प्रवर्तित आध्यात्मिक प्रतीक-वाद (सिम्बॉलिज्म) के अनुकरण पर रची जाने के कारण बंगाल में ऐसी कविताएँ 'छायावाद' कही जाने लगी थीं। (-'इतिहास', पृ० ६५०-५१)।

'शुक्ल' जी छायावाद की विशेषताओं में रहस्यात्मकता, अभिव्यञ्जना के लाक्षणिक वैचित्र्य, वस्तु-विन्यास की विशृङ्खलता, चित्रमयी भाषा (प्रतीकवाद, चित्र-भाषा-वाद) और मधुमयी कल्पना को गिनाते हुए, सम्भवतः 'स्वच्छन्दता-वाद' को इन प्रवृत्तियों का विरोधी मानते या इनसे और स्वच्छन्दता-वाद में

विरोध स्थापित करते हैं। अंगरेजी के रोमानी पुनर्जागरण-युग के कवियों में क्या लक्षणात्मकता, प्रतीकात्मकता रहस्यात्मकता आदि विशेषताएँ नहीं हैं ? फिर इनमें और स्वच्छन्दतावाद में द्वन्द्व कहाँ हैं ? स्वच्छन्दतावाद जीवन के भार-स्वरूप वन्धनो और साहित्यिक रूढ़ियों की हीनार्थता के विरुद्ध विद्रोह है। छायावाद ने भी तत्कालीन जीवन की भार-भयता, कृत्रिमता, प्रकृति-विरोधिता और व्यक्ति-स्वातन्त्र्य-हीनता के विरुद्ध स्वर ऊँचा किया है। इतिवृत्तात्मक काव्य-प्रणाली की अति-अभिधेयता, कृत्रिम अलंकृतता और गद्यात्मकता के विरुद्ध छायावादी कवियों ने लक्षणा, व्यंजना, प्रतीकात्मकता, छाया-विच्छित्ति, विशेषण-विपर्यय, मानवीकरण, मानसीकरण, चित्रात्मक विशेषणों की योजना, विरोधाभास-प्रियता को प्रश्रय देकर भाषा की अर्थ-व्यञ्जकता, सूक्ष्म सकेत-शक्ति का विस्तार किया है। छन्द-विधान में भी उन्होंने आन्तरिक लय और भाव-संगीत के साथ शब्द-संगीत का सामरस्य-पथ प्रशस्त किया। रागात्मकता, स्वच्छन्दता-प्रेम, कल्पनातिशयता, प्रेय-दृष्टि, परंपरा एवं रूढ़ि का विरोध, नवीन जीवन-मूल्यों की चेतना आदि सभी स्वच्छन्दवादी पक्ष इस काव्य-धारा पर तल-स्पष्ट हैं, फिर दोनों में कोई विरोध मानना कहाँ से सिद्ध होता है ?

छायावाद को प्रकृतिवादी दर्शन या वस्तुओं में व्यष्टि-आत्मा के दर्शन की दार्शनिक पद्धति मानने वाले मतों पर, 'छायावाद की काव्य-साधना' नामक ग्रंथ के 'छायावाद : व्याख्या-परिभाषा' शीर्षक अध्याय में विस्तार के साथ विचार किया गया है। जीवन की कृत्रिमता और दुर्भरता से प्रतिक्रियमाण इन कवियों के मन का प्रवेग प्रकृति की प्रशस्त गोद में शान्त और सम्पन्न, दृढतर और निश्चित-प्राय होता जा रहा है। 'शुरू' जी के काल और अब के समय में ही 'छायावाद'—सम्बन्धिनी मान्यताओं में बड़ा अंतर आ गया है। अब 'छाया' के प्रसंग में 'अनुकृति', 'विदेशीयता' या ज्ञानवृक्ष कर लायी जाने वाली अप्रत्यक्ष कथन-जनित 'अस्पष्टता' का भाव हस्त-प्राय है। जिस प्रकार आचार्य 'शुरू' जी ने छायावाद को एक विदेशी प्रभाव माना था, वैसे ही अंगरेजी के नये रोमानी काव्य को भी लोग प्रभाव का प्रभाव मानते थे। कैज़ामियाँ महोदय ने इसका निराकरण करते हुए कहा है कि यह विदेशी प्रभाव का ही परिणाम नहीं है। ईंगल्ट ने एक विशाल और अपेक्षाकृत स्वतंत्र मध्यवर्ग पहले से ही वर्तमान था, अनएव मय प्रथम इसी देश ने सयम. शुरू तर्क, व्यक्ति पर समाज के अनुचित प्राधान्य के विरुद्ध भावात्मकता, कल्पना और एन सच्ची मानववादिता का तुर्य वजाया था। स्वतंत्र के मान्तिकारी प्रकृतिवाद ने उन्हें अनुकूल प्रेरणा दी थी। वाट और रींगल के जर्मनी से चले 'भूतौत्तरवादी' (ड्रान्सेंटाल) विचारों ने भी गति-देश प्रदान

स्वच्छन्दतावादी हर प्रकार के सौन्दर्य के प्रति अ-साधारण रूप से संवेदन-शील होता है। 'प्रसाद' जी ने तो श्रेय को प्रेय रूप की चारुता में पकड़ने वाली 'आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति' को कवि-मात्र की विशेषता माना है। स्वच्छन्दता-वादी की तृप्ति केवल श्रेय से नहीं होती। उसके लिए प्रेय में श्रेयता की स्थिति अनिवार्य रूप से स्वयं-सिद्ध होती है। यह मन के शासन में चलता है, इसकी ध्वनि भी इस शब्द में प्राप्त हो सकती है। विवेक, बुद्धि, व्यावहारिकता, शास्त्रानुगामिता, सामान्य बोध, तर्क आदि की गौणता भी इसके परिवृत्त में समा सकती है। प्रेम से राग की विजातीयता नहीं, सजातीयता है। नवीन व्यंजनाओं, नयी शब्दावली एवं संगीतमयी रागानुगा पदावलियों से भाषा के नव शृङ्गार की विशेषता भी प्रेयता की दृष्टि से परे नहीं है। यह प्रेयता यदा-कदा उनकी स्वच्छन्दता और निरकुशता की भी व्याख्या करने में समर्थ होगी। स्वच्छन्दता में व्यक्ति और समाज के पक्षों पर अलग-अलग बल देनेवाले विद्वानों के सामने भी कोई अनुल्लङ्घनीय रेखा नहीं उपस्थित होगी। विद्रोह और मुक्ति-कामना के तत्त्व प्रेम-दृष्टि के ही शिविर के सहकर्मी हैं। यह 'प्रेयवाद' शब्द इस धारा के काव्य की समस्त प्रवृत्तियों के समाहार की शक्ति रखता है। स्वानुभूति-निरूपण भी 'मूल्य'-संवर्ष को स्थिति में, किन्हीं मूल्यों के साथ अपनी रुचि प्रकट करते हुए, उन्हें प्रियता देने की वृत्ति का ही प्रसार है।

प्रश्न होता है, क्या 'छायावाद' स्वच्छन्दतावाद या 'प्रेयवाद' ही है या उससे कुछ इतर और भिन्न भी? आचार्य 'शुक्ल' जी ने प० मुकुटधर पाडेय आदि द्वारा प्रदर्शित 'स्वच्छन्दतावाद' की स्वाभाविक धारा से छायावाद को भिन्न, विदेशीय और कृत्रिम माना है। "गुप्त और मुकुटधर पाडेय आदि के द्वारा यह स्वच्छन्द नूतन धारा चली ही थी कि श्री रवीन्द्रनाथ ठाकुर की उन कविताओं की धूम हुई जो अधिकतर पाश्चात्य ढाँचे का आध्यात्मिक रहस्यवाद लेकर चली थीं। पुराने ईसाई सन्तों के छायाभास (फैन्टस्मेटा) तथा यूरोपीय काव्य-क्षेत्र में प्रवर्तित आध्यात्मिक प्रतीकवाद (सिम्बॉलिज्म) के अनुकरण पर रची जाने के कारण बंगाल में ऐसी कविताएँ 'छायावाद' कही जाने लगी थीं। (-'इतिहास', पृ० ६५०-५१)।

'शुक्ल' जी छायावाद की विशेषताओं में रहस्यात्मकता, अभिव्यजना के लाक्षणिक वैचित्र्य, वस्तु-विन्यास की विशृङ्खलता, चित्रमयी भाषा (प्रतीकवाद, चित्र-भाषा-वाद) और मधुमयी कल्पना को गिनाते हुए, सम्भवतः 'स्वच्छन्दता-वाद' को इन प्रवृत्तियों का विरोधी मानते या इनसे और स्वच्छन्दता-वाद में

विरोध स्थापित करते हैं। अंगरेजी के रोमानी पुनर्जागरण-युग के कवियों में क्या लाक्षणिकता, प्रतीकात्मकता रहस्यात्मकता आदि विशेषताएँ नहीं हैं ? फिर इनमें और स्वच्छन्दतावाद में द्वन्द्व कहाँ है ? स्वच्छन्दतावाद जीवन के भार-स्वरूप ग्रन्थों और साहित्यिक रूढ़ियों की होनार्थता के विरुद्ध विद्रोह है। छायावाद ने भी तत्कालीन जीवन की भार-भयता, कृत्रिमता, प्रकृति-विरोधिता और व्यक्ति-स्वातन्त्र्य-हीनता के विरुद्ध स्वर ऊँचा किया है। इतिवृत्तात्मक काव्य-प्रणाली की अति-अभिधेयता, कृत्रिम अलङ्कृतता और गद्यात्मकता के विरुद्ध छायावादी कवियों ने लक्षणा, व्यंजना, प्रतीकात्मकता, छाया-विच्छित्ति, विशेषण-विपर्यय, मानवीकरण, मानसीकरण, चित्रात्मक विशेषणों की योजना, विरोधाभास-प्रियता को प्रश्रय देकर भाषा की अर्थ-व्यञ्जकता, सूक्ष्म संकेत-शक्ति का विस्तार किया है। छन्द-विधान में भी उन्होंने आन्तरिक लय और भाव-संगीत के साथ शब्द-संगीत का सामरस्य-पथ प्रशस्त किया। रागात्मकता, स्वच्छन्दता-प्रेम, कल्पनातिशयता, प्रेय-दृष्टि, परंपरा एवं रूढ़ि का विरोध, नवीन जीवन-मूल्यों की चेतना आदि सभी स्वच्छन्दवादी पक्ष इस काव्य-धारा पर तल-स्पष्ट हैं, फिर दोनों में कोई विरोध मानना कहाँ ने सिद्ध होता है ?

छायावाद को प्रकृतिवादी दर्शन या वस्तुओं में व्यष्टि-आत्मा के दर्शन की दार्शनिक पद्धति मानने वाले मतों पर, 'छायावाद की काव्य-साधना' नामक ग्रंथ के 'छायावाद : व्याख्या-परिभाषा' शीर्षक अध्याय में विस्तार के साथ विचार-क्रिया गया है। जीवन की कृत्रिमता और दुर्भरता से प्रतिक्रियमाण इन कवियों के मन का प्रवेग प्रकृति की प्रशस्त गोद में शान्त और सम्पन्न, दृढ़तर और निश्चित-प्राय होता जा रहा है। 'शुक्ल' जी के काल और अब के समय में ही 'छायावाद'—समर्थिनी मान्यताओं में बड़ा अंतर आ गया है। अब 'छाया' के प्रसंग में 'अनुकृति', 'विदेशीयता' या जानबूझ कर लायी जाने वाली अप्रत्यक्ष कथन-जनित 'अल्पप्रति' का भाव लुप्त-प्राय है। जिस प्रकार आचार्य 'शुक्ल' जी ने छायावाद को एक विदेशी प्रभाव माना था, वैसे ही अंगरेजी के नये रोमानी काव्य को भी लोग प्रभाव का प्रभाव मानते थे। कैज़ामियॉ महोदय ने इसका निराकरण करते हुए कहा है कि यह विदेशी प्रभाव का ही परिणाम नहीं है। इंग्लैंड में एक विशाल और अपेक्षाकृत स्वतंत्र मध्यवर्ग पहले से ही वर्तमान था, अनएव सर्व प्रथम इसी देश ने समय, शुष्क तर्क, व्यक्ति पर समाज के अनुचित प्राधान्य के विरुद्ध भावात्मकता, कल्पना और एक सच्ची मानववादिता का तूर्य बजाया था। तत्सों के प्रान्तिकारी प्रकृति-वाद ने उन्हें अनुकूल प्रेरणा दी थी। कांट और हीगल् के जर्मनी से चले 'भूतौत्तरवादी' (ट्रांसिडेंटल) विचारों ने भी गति-वेग प्रदान

क्रिया, पर उसे यूरोपीय या फ्रांस के आन्दोलन का प्रक्षेप मात्र मानना ठीक नहीं। यही बात छायावादी काव्य के विषय में भी चरितार्थ है। जहाँ तक झुकाव (टेंडसी) और रुख का प्रश्न है, छायावाद निश्चय ही एक प्रेम-वादी या स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन है। उसमें आधी कुछ निजी वृत्तियों 'वस्तु-द्रव्य' का अन्तर प्रकट करती हैं, 'मूल प्रकृति' का भेद नहीं।

जीवन और प्रकृति के सम्बन्ध, स्वानुभूतियों के महत्त्व-दान, प्रेम के प्रति उत्साह-भाव, नारी-गौरव की दृष्टि, विवेक के समक्ष भावात्मक सत्यता की गरिमा, व्यक्ति-स्वातन्त्र्य की मान्यता आदि, तत्कालीन भारतीय समाज के परम्परागत जीवन-मूल्यों के विरुद्ध नवीन प्रजातांत्रिक मानव मूल्यों के विद्रोह के प्रतिपादक हैं। मूल्य-गत आलाचना-पद्धति का उत्तरोत्तर सतुलित विकास ही छायावाद के महत्त्व का खोज में सफल हो सकेगा। जीवन का पूर्णतर रूप देखना अमनोवैज्ञानिक नहीं। छायावादी काव्य निश्चित रूप से जीवन-मूल्यों के संघर्ष-काल की आविर्भूति है। औद्योगिक विकास की निरन्तर वर्धमान छाया के नीचे, एक नगर-प्रधान सभ्यता का विस्तार होता जा रहा था। कृषि और ग्राम-जीवन की समाज-व्यवस्था में निरूपित 'मूल्य', उद्योग-प्रधान सभ्यता के नवीन मूल्यों से संघर्ष अनुभव करने लगे थे। जीवन प्रकृति और स्वभाविकता से दूर नागर कृत्रिमता से घिरता जा रहा था। 'समाज'-प्रधान सम्बन्ध-व्यवस्था 'व्यक्ति' के अस्तित्व के प्रति निरपेक्ष होती जा रही थी। व्यक्ति स्वातन्त्र्य की एक निश्चित सीमा में ही व्यक्ति के व्यक्तित्व-विकास की सम्भावना के प्रति विश्वास बढ़ने लगा था। प्रजातांत्रिक व्यवस्था के नये मानव व्यक्तियों के मन में घर करने लगे थे। प्रेम और करुणा आदि भाव-मूल्यों का महत्त्व, अतिरिक्त भावुकता कहलाकर बौद्धिकता के निर्मोह चक्र से चूर्णित हो रहा था। इसी समय व्यक्ति-स्वातन्त्र्य, भावानुभूति की प्राथमिकता, कल्पना के प्राधान्य और नवीन नीति-उद्भावना को लेकर रूढ़ि विद्रोही 'छाया'-काव्य हिन्दी के पद्य-क्षितिज पर अवतरित हुआ। मेरी समझ में छायावाद एक स्वच्छन्दतावादी या प्रेयवादी काव्यान्दोलन ही है। अन्य देशों के प्रेमवादी आन्दोलनों की प्रवृत्तियों से भिन्न यदि कुछ अतिरिक्त वृत्तियाँ इसमें दिखलाई पड़ती हैं, तो उन्हें देश-काल-गत भेद मानकर छूट ही देनी होगी। इतिहास और परंपरा ने इसे 'छायावाद' नाम दे दिया है, और अब इस नाम के अन्तर्गत इसकी सृष्टियों में इतनी प्रौढ़ता और निश्चितता आ गयी है कि उसे निराकृत कर केवल प्रेय-वाद या स्वच्छन्दता-वाद कहना अनावश्यक प्रयाम-मात्र होगा। धीरे धीरे इस नाम के 'छाया' अर्थ के साथ उन समस्त विशिष्टताओं का मानसिक अनुषंग (असोसिएशन) दृढ़ होता

गया है और आज छायावाद अपने उन समस्त गुणों का प्रतीक और प्रतिनिधि बन गया है जो इस में निहित हैं। अब यह स्वयं एक पारिभाषिक शब्द बन गया है।

इसके विकास-इतिहास के विवेचन के लिए १९ वीं शती के 'पुनरुत्थान-युग' में हुए मुद्रण-यंत्र के प्रचार, पुस्तक-प्रकाशन, जन-शिक्षा, पत्र-पत्रिकाओं के प्रकाशन प्राचीन संस्कृत-साहित्य के अधिकाधिक अध्ययन, 'बंगाल एशियाटिक सोसाइटी' की स्थापना, देशी विदेशी अनुवाद, लोक-साहित्य की ओर रुचि-जागरण, दर्शन के नवीन अभ्युत्थान, बौद्ध-दर्शन के प्रसार, अनेक सुधार और धर्म सम्बन्धी सस्थाओं के उद्घाटन, चित्र और मूर्ति-कला के नवोत्थान, संगीत के व्यापक उन्मेष, पुरातत्त्व-विभाग की खोजों एवं खुदाइयों-आदि के व्यापक परिदर्श में उतरना पड़ेगा। इन विविध स्रोतों ने इस काव्य की 'वस्तु' तथा शैली को प्रभावित किया है। इन विविध स्रोतों से प्रेरित-उद्बोधित यह धारा, नये युग की नवीन परिस्थितियों में क्लृप्त के नये घरातल, सौन्दर्य-बोध के नये आयामों और नवोदित प्रतिमानों के साथ एक ऐतिहासिक आवश्यकता के रूप में आयी है।

सारांश यह है कि मानवीयता, व्यक्ति की आत्म-प्रतिष्ठा, प्रकृति के प्रति नयी दृष्टि, नारी के साथ नव सम्बन्ध-चेतना, ध्वन्यात्मकता, प्रतीकात्मकता, लक्षणात्मक शब्द-विधान, विशेषण-विपर्यय, नाट्यार्थ-व्यंजना, चित्र-मय विशेषणों के प्रयोग, विरोधाभासी उक्तियों-आदि विशेषताओं से संवर्धित यह 'छायावाद' व्यक्ति, परिवार और समाज के स्तर पर नवीन मूल्यों की चेतना का परिवोध और नवीन सन्तुलन की प्राप्ति का साहित्यिक प्रयास है।



सहायक ग्रंथ-सूची

- १—‘हिन्दी-साहित्य का इतिहास’—आ० रामचन्द्र शुक्ल, सं० २००३.
- २—‘रहस्यवाद’ — ” ”
- ३—‘हिन्दी-साहित्य की भूमिका’—डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी
- ४—साहित्य के साथी— ” ”
- ५—‘आधुनिक साहित्य’ (प्र० सं०)—आ० नन्ददुलारे वाजपेयी
- ६—‘जयशंकर प्रसाद’ ” ”
- ७—‘हिन्दी-साहित्य : बीसवीं शताब्दी’— ” ”
- ८—‘आधुनिक हिन्दी-साहित्य का विकास’—डा० श्री कृष्ण लाल
- ९—‘आधुनिक काव्य-धारा’—टा० केसरी नारायण शुक्ल
- १०—‘कामायनी-अनुशीलन’—श्री राम लाल सिंह
- ११—‘छायावाद का पतन’—टा० देवराज
- १२—‘छायावाद-युग’—डा० शम्भूनाथ सिंह
- १३—‘प्रसाद का काव्य’—डा० प्रेमशंकर तिवारी
- १४—‘क्रांतिकारी कवि निराला’—श्री वचन सिंह
- १५—‘साहित्य का मर्म’—डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी
- १६—‘चिन्तामणी’ पहला भाग—आ० रामचन्द्र शुक्ल
- १७—‘चिन्तामणि’, दूसरा भाग— ” ”
- १८—‘हिन्दी-कविता में युगान्तर’—डा० सुधीन्द्र
- १९—‘पन्त का काव्य और युग’—श्री यशदेव
- २०—‘सुमित्रा नन्दन पन्त’—टा० नगेन्द्र
- २१—‘महादेवी वर्मा’—शर्चोरानी गुर्दे
- २२—‘महादेवी की रहस्य-साधना’—श्री विश्वम्भर ‘मानव’
- २३—‘प्रसाद का विकास-आत्मिक अध्ययन’—श्री किशोरी लाल गुप्त
- २४—‘सुमित्रानन्दन पन्त’—श्री ‘मानव’
- २५—‘कवि प्रसाद, आर्त्त तथा अन्य कृतियाँ’—प्रो० विनय मोहन शर्मा
- २६—‘कोशोत्सव-स्मारक-संग्रह’—नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, सं० १९८५.
- २७—‘मिथी की ओर’—‘दिनकर’

२८—‘हीरकजयंती-ग्रन्थ’ (ना० प्र० स०)—सं०—डा० श्रीकृष्ण लाल,
प० करुणापति त्रिपाठी, स० २००१ वि०

२९—‘काव्य, कला तथा अन्य निबन्ध’—जयशंकर प्रसाद

३०—‘ऑस् की व्याख्या’—श्री विश्वनाथ लाल ‘शैदा’

३१—‘हिन्दी-साहित्य’—डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी, १९५२.

३२—‘आधुनिक हिन्दी-साहित्य का इतिहास’—पं० कृष्ण-शंकर शुक्ल

३३—‘आधुनिक हिन्दी-साहित्य’—डा० लक्ष्मीसागर वाण्येय

३४—‘हिस्ट्री आव इंगलिश लिटरेचर’ (संशोधित संस्करण)—लिवी और कैजामियाँ

३५—‘दि प्रोग्रेस आव रोमांस’—क्लारीव, १७८५.

३६—‘प्राब्लम्स आव आर्ट एंड कल्चर’—माउत्सेतुग, १९५०.

३७—‘इल्यूजन एण्ड रिलिटी’ (नवीन संस्करण, १९४६)—क्रिस्टफर कॉडवेल

३८—‘हिन्दी-भाषा और साहित्य का विकास’—प० अयोध्याप्रसाद सिंह
‘हरिऔध’, सं० १९९७.

३९—‘वाङ्मय-विमर्श’—आ० विश्वनाथप्रसाद मिश्र

४०—‘हिन्दी का समसामयिक साहित्य’—आ० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र

४१—‘सोसाइटी, कल्चर एण्ड पर्सनॉलिटी’—विटिरिम ए० सोरोकिन

सहायक पत्रिकाएँ

१—‘प्रसाद’ पत्रिका (डा० जगन्नाथ शर्मा का छायावाद-सम्बन्धी निबन्ध)—
काशी, स० १९५५.

२—‘इन्दु’ के अंक—काशी, स० १९०८, १९०९, १९१०.

३—‘श्री शारदा’ के अंक (श्री मुकुटधर पाण्डेय के लेख)—जबलपुर,
सन् १९२०.

४—‘राष्ट्र-वाणी’ पत्रिका—पूना, स० १९५६ ई०.

५—‘साहित्यकार’—‘साहित्यकार-संसद्’, प्रयाग, स० १९५५.

६—‘धर्म-युग’—बम्बई, १९५५-५६ ई०.

७—‘हंस’—काशी, १९३२.

